

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **UM BURACO NO CHÃO**

João Miguel Rolo Távora

Dissertação

Mestrado em Pintura

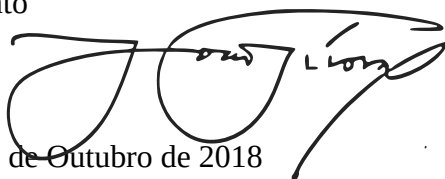
Dissertação orientada pelo Prof. Doutor João Jacinto

2018

## Declaração de autoria

Eu João Miguel Rolo Távora, declaro que o trabalho de projeto de mestrado intitulado “Um buraco no chão”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'João Miguel Rolo Távora', written over a horizontal line.

Lisboa, 30 de Outubro de 2018

## Resumo

“A linguagem é um labirinto de caminhos. Entra-se num lugar por um lado e sabemos onde estamos, mas perdemo-nos se abordarmos o mesmo lugar por outro lado.” Assim escreveu Wittgenstein, e assim terá de ser para todas as linguagens.

Mas há uma linguagem, a das imagens, mais propriamente a pictórica, onde o sentido principal de “profundo” – a palavra que usamos repetidamente, à falta de melhor, para nos distanciarmos das travessias do labirinto que achamos desinteressantes – choca perfeitamente de frente com uma das realidades mais elementares da pintura, a sua superfície.

A era moderna, rejeitando o oculto, substitui-o pelo profundo. A curiosidade científica deu lugar a uma obsessão pela compreensão radical das coisas, uma hermenêutica generalizada, ou qualquer outro modo de penetração.

Nem todos aceitam este estado das coisas. Roland Barthes pede-nos que atravessemos a escrita, que a não penetremos. Agastada com a hermenêutica, Susan Sontag sonha uma “erótica da arte”. Alguém terá dito um dia que “falar sobre música é como assobiar sobre galinhas”. Barnett Newman concretiza-o: “a estética está para os artistas como a ornitologia está para os pássaros”. Escrevendo-os, nunca voaremos como eles. Ou como a borboleta. A propósito, Leonard Cohen, explica-nos que “há a palavra e a borboleta. Se confundires estas duas coisas todos temos o direito de nos rirmos de ti.”.

Escrever sobre arte é um absurdo à partida. Mas isso não é o mesmo que dizer que é em vão. Os seres mais interessantes eclodem, afinal, justamente quando se viola o razoável, quando se violam as intenções, quando embatem duas realidades, o mar e a rocha, voz e palavra, escrita e imagem, lápis e papel, um corpo e outro corpo. Se “não há nada mais profundo que a pele”, que conhecimento epidérmico das suas profundezas, que espeleologia da sua superfície?

*Palavras-chave:* desenho; pintura; escrita; superfície; escapismo.

## Abstract

“Language is a labyrinth of paths. You approach from one side and know your way about; you approach the same place from another side and no longer know your way about.” Thus wrote Wittgenstein, and so it must be for all languages.

But there is one language, that of images, or rather that of pictures, where the primary meaning of “profound” – the word we commonly use, for lack of a better one, to distance ourselves from those traversals of the labyrinth that we find uninteresting – clashes frontally with one of the most elementary realities in painting, its surface.

The modern era has shunned the occult only to have it replaced by the profound. Scientific curiosity has given way to an obsession with the radical understanding of things, a generalized hermeneutics, or any other means of penetration.

Not everyone accepts this state of affairs. Roland Barthes begs us to traverse writing, not to penetrate it. Fatigued by hermeneutics, Susan Sontag dreams of an “erotics of art”. Someone famously said that “talking about music is like whistling about chickens”. Barnett Newman epitomized it: “aesthetics is to artists as ornithology is to birds”. Writing about them won’t help us fly like them. Nor like the butterfly, as Leonard Cohen reminds us: “there is the word and there is the butterfly. If you confuse these two items people have the right to laugh at you”.

Writing about art is, by its very nature, absurd. But that’s not the same as saying it’s in vain. Indeed, the most interesting of beings emerge precisely whenever reason is violated or intentions disrupted; whenever two realities clash, the sea and the rock, voice and word, writing and image, pencil and paper, a body and another body. If “there’s nothing more profound than the skin”, what might an epidermic investigation of its depths uncover; a speleology of its surface bring to light?

*Keywords:* drawing; painting; writing; surface; escapism.



## Agradecimentos

Obrigado a todos os que, de um modo ou outro, abriram caminhos que eu percorresse, e obrigado também àqueles que lá deixaram pedras para que as saltasse.

Ou as contemplasse.

Dedico estes textos à Cristiana e ao Jaime.

## Índice

Introdução . . . . .	7
1 <i>Lex Luthor</i> . . . . .	9
2     Um buraco no chão . . . . .	14
3     Fugiu um condenado à morte . . . . .	23
4     A pintura, mera alínea . . . . .	34
5     Dez mil borrões . . . . .	43
6     Viagem à volta do meu quarto . . . . .	52
7     Rir, por último . . . . .	59
Bibliografia . . . . .	70
Outras referências . . . . .	73
Bibliografia não citada no texto . . . . .	75
Lista de figuras . . . . .	76
<i>Exploring, captain?</i> . . . . .	78
<i>Repertório visual</i> . . . . .	95
<i>Bonus dormitat Homerus</i> . . . . .	110

## Introdução

Se escrever sobre Arte é mesmo um exercício absurdo, tal e qual afirmámos no resumo, há poucas páginas atrás, como ler as que se seguem a esta? Evidentemente, é impossível responder. Porém, se essas páginas compõem, como desejamos, o *estudo teórico* do mestrado de Pintura, deverão também ser uma resposta original àquilo que é, na escrita sobre imagens, um problema de escrita. Para não dificultar desnecessariamente a procura dessa resposta, esta breve nota (que *não* é uma introdução) tenta desembaraçar, de entre os aspectos mais salientes do texto, aqueles que menos aderem à norma usual nesses textos.

Desde logo, quanto à estrutura, o texto subdivide-se de forma simples em cerca de meia dúzia de capítulos, sem mais subdivisões além de breves pausas denotadas por três \*\*\*. Tornar-se-á também evidente que cada capítulo é um texto autónomo, ou seja, não precede nem se sujeita à leitura dos demais. O mesmo não é dizer que não se relacione com eles, tão só que essas relações tendem a formar uma rede em vez de uma linha. A ordem pela qual se dispuseram os textos, não sendo arbitrária, é apenas uma sugestão: podem ser lidos por qualquer ordem, como se olham imagens.

Em segundo lugar, quanto à relação da escrita com o projecto plástico documentado visualmente no final, sobressairá durante a leitura de cada capítulo, mais cedo ou mais tarde, que a natureza específica dessa articulação é a da circum-navegação, ou, se preferirmos, a do contorno. Não há referências ou descrições directas dos aspectos dessa obra; tão-pouco nos centrámos em exclusivo nos autores ou obras que influenciaram esses aspectos, muito embora os haja, evidentemente.

Em vez de se virar para a sua origem, este é um texto que vive *na margem* da obra, feito de tudo o que, desenrolando-se diante dela, foi gerando palavras: das leituras; das aulas teóricas que se atravessavam no *atelier*; dos trabalhos escritos dessas disciplinas; das discussões, congruentes ou dissonantes, com colegas e corpo docente; das réplicas póstumas a esses diálogos. Em suma, sendo certo que o motiva também a circunstância académica, é uma escrita que nasce, à falta de melhor termo, da *prática teórica* deste mestrado, da experiência específica da defesa de uma obra também ela nascente; da possibilidade de ela resistir a quaisquer outros textos que a abordem de qualquer outra forma que não esta.

\* \* \*

O que se segue não é *sobre* nada, além da necessidade de não se ser *sobre*.



Richard Donner. *Superman II*, 1980, fotografia de cena.

## 1. *Lex Luthor*

Lex Luthor<sup>1</sup>, maior mente criminal dos nossos tempos, sentado à beira da cama. Está absorvido, ao que tudo indica, no jogo de xadrez com o seu companheiro de cela Otis, que nos fita com a sua expressão obtusa. Esta cena pacata não passa, porém, de uma elaborada ilusão. Demasiado tarde, o guarda prisional constatará que Luthor e Otis há muito se evadiram dessa cela, sem que ninguém desse conta, deixando atrás de si nada mais que os seus duplos holográficos projectados em torno do tabuleiro de jogo. Sabendo que no cinema sobram as cenas de evasão, são muito mais escassas aquelas que, como esta, nos propõe fugitivos que se movem paralelamente em dois lugares, um dentro das regras e outro fora delas.

Michel Foucault, outra mente dos nossos tempos, a braços com uma realidade que não domina o holograma tão bem quanto a ficção. Foucault parte em busca de outros métodos de se mover daquela maneira, mesmo nos lugares mais constrangidos pela regra. Deseja, por exemplo, iludir a própria noção de começo. Discursando na sua lição inaugural no *Collège* de Paris, o mais emblemático palco académico de França, declara querer “deslizar subrepticiamente” para a tribuna; mais do que tomar a palavra, ser tomado por ela, alojar-se nela, confundir-se com ela. Cita-nos Molloy, o personagem de Samuel Beckett, uma voz continuamente compelida a “dizer as palavras enquanto houver palavras, até que elas me encontrem, até que elas me digam”<sup>2</sup>.

É certo que a história daqueles que procuraram refúgio na palavra contínua não começa com os escritores modernistas contemporâneos de Foucault. Do distante século IX, em árabe, chega-nos o relato de Xerazade, filha do vizir. Sob os evidentes protestos do pai, a jovem aceita desposar o rei Xariar, o qual, por estar enlouquecido de ciúmes, tem por costume mandar matar cada uma das raparigas com quem se casa na manhã seguinte à noite de núpcias. Nada obstante, desde a primeira noite, a princesa conta ao rei uma história de aventuras, a qual, crucialmente, nunca termina nessa noite, deste modo conseguindo que o rei, ávido de saber o fim, adie a execução por mais um dia. Assim procede durante outras mil noites somando no total mil e uma.

---

<sup>1</sup> Richard Donner. *Superman II: the Richard Donner cut*. 2006.

<sup>2</sup> Michel Foucault. *L'ordre du discours*. Éditions Gallimard, 1971. p.7. A referência a Beckett, que a edição não refere explicitamente, foi-nos dada por Gary Gutting. *Foucault - a very short introduction*. Oxford university press, 2005

O senso comum diz-nos que Xerazade contava histórias para preservar a sua vida. Mas se consentirmos confundir-nos um pouco pelas palavras, poderemos afirmar que ela arrisca a sua vida para poder contar as histórias e dizer as palavras que, de outro modo, não poderiam ser contadas e ditas naquela forma particular. O mesmo é dizer que arriscar a vida é um pretexto, ou melhor dizendo-o, que há uma relação de pretexto entre as duas coisas. Na sua razão, a que Foucault chamaria *irrazão*<sup>3</sup>, a princesa não quer realmente salvar a vida; isso é tanto o efeito colateral como, paradoxalmente, a condição indispensável do seu desejo de dizer palavras.

Regressados ao séc. XX, pensemos em Raymond Roussel, escritor predilecto de Michel Foucault, que se obrigava a começar e acabar uma história com frases idênticas excepto numa só letra, mas com sentidos plenamente diferentes, e que empreendeu escrever uma ficção etnográfica sobre África em vários capítulos que podem ser lidos por qualquer ordem, um livro escrito sem nunca ter posto os pés nesse continente<sup>4</sup>. “Todas as minhas obras são pura imaginação”<sup>5</sup>.

Ou, apartando-nos das letras, pensemos em Harry Houdini, que aos doze anos fugiu de casa num vagão de carga, regressando um ano depois sem que se faça ideia de onde esteve, e pouco depois se tornou muito célebre por demonstrar em público poder escapar-se de algemas, coletes de força e outras situações de confinamento<sup>6</sup>. Houdini cresceu num bairro muito pobre de Nova Iorque, aprendeu cedo o *showbiz*. “A melhor forma de atrair um público é fazer saber que a certa hora em certo lugar alguém tentará algo que poderá resultar na sua morte súbita”. Naturalmente, Houdini não foi o primeiro a usar esses truques, mas foi o primeiro a isolá-los enquanto uma forma própria que hoje em dia é reconhecível dentro do ilusionismo e da cultura em geral. O escapismo de Houdini e Roussel não trata apenas de uma propensão para fugir ou transgredir a realidade, mas do fabrico das restrições necessárias para que a fuga se torne autêntica.

A fuga da prisão, inventando, se necessário, essa prisão, abre o caminho para uma

---

<sup>3</sup> Traduzimos do francês *déraison* este termo usado n’*História da loucura* para descrever não apenas a rejeição da razão, mas um modo alternativo de existência, uma “voz” e um “projecto soberano” (Foucault citado por Gary Gutting em *ibid.*, p.75).

<sup>4</sup> Raymond Roussel. *Impressões de África*. Relógio d’água, 2011.

<sup>5</sup> Citado por Manuel João Gomes Raymond Roussel. *Novas Impressões de África*. 1928. Trad. por Luíza Neto Jorge. Com pref. de Manuel João Gomes. Fenda, 1988, Prefácio. p.12.

<sup>6</sup> W. Kalush e L. Sloman. *The Secret Life of Houdini: The Making of America’s First Superhero*. Atria Books, 2007, p.16.

escrita, ou para uma qualquer outra prática, que não é guiada pela intenção de exprimir as ideias do autor, mas que se espraia livremente pela própria estrutura da linguagem em questão.

\* \* \*

A linguagem, essa, é tida geralmente como um lugar profundo, uma acumulação de sedimentos, símbolos e sentidos: um labirinto, em essência. “A linguagem é um labirinto de caminhos. Entra-se num lugar por um lado e sabemos onde estamos, mas perdemo-nos se abordarmos o mesmo lugar por outro lado.”<sup>7</sup> Só por falarmos, atravessamo-lo, cada um traçando o seu caminho. E tanto o atravessam os textos sinuosos de Roussel, como, na linguagem musical, as composições igualmente sinuosas de J.S. Bach. Assim terá de ser por todas as linguagens. Mas há uma linguagem, a das imagens, mais propriamente a pictórica, onde o sentido principal de “profundo” – a palavra que usamos repetidamente, à falta de melhor, para nos distanciarmos das travessias do labirinto que achamos desinteressantes – choca perfeitamente de frente com uma das realidades mais elementares da pintura, a sua superfície.

Não há como não esbarrar nesta complicação ao escrever ou falar de imagens. Mesmo quando alguém como Clement Greenberg nos chamou a atenção para as qualidades planas do quadro que os pintores modernistas procuravam afirmar, fê-lo com todas as ressalvas de que mesmo nessas pinturas persiste sempre uma terceira dimensão<sup>8</sup>.

O caminho é sempre traiçoeiro, e fica ainda mais traiçoeiro depois de Roland Barthes<sup>9</sup>, Susan Sontag<sup>10</sup> e Foucault subtraírem à noção clássica de autor as profundezas da subjectividade ou da intenção – declarada, cifrada, inconsciente. Perante isto, a tentação de quem escreve perante um quadro, uma escultura, ou qualquer outro vulto visual tem sido a de evocar essa profundidade através da imagem poética. *Ut pictura poesis*. A poesia como a pintura. Mas isso evidentemente não chega para encontrar, no labirinto de uma, a forma de tocar a outra. Por isso, com excepções, essa abordagem redonda em más evocações, péssima poesia, e não raramente as duas em uníssono. No outro pólo, um discurso so-

---

<sup>7</sup> Ludwig Wittgenstein. *Philosophical Investigations*. Trad. por G. E. M. Anscombe. Basil Blackwell, 1958, p.82.

<sup>8</sup> Clement Greenberg. «Modernist Painting». Em: *Forum Lectures* (1960), parágrafo 15.

<sup>9</sup> Roland Barthes. *The Death of the Author*. Trad. por Richard Howard. UbuWeb, 1977.

<sup>10</sup> Susan Sontag. «Against Interpretation». 1964. Em: *Shifter Magazine* (2015).

bre arte com pretensões à objectividade científica mune-se de palavras desajeitadas como “materialidade”, “intencionalidade”, “verticalidade”, “carácter processual”. O dia de hoje exige que a arte “faça sentido”, que “organize o caos”<sup>11</sup>, que seja “consciência”<sup>12</sup>. Nada temos contra estas ideias, entenda-se, tão só observamos como esta escrita é semelhante a uma tentativa de subjugar analiticamente o problema.

Sobra a impressão de que passámos ao lado do labirinto, que perdemos a habilidade de nos confundir. A era moderna, rejeitando o oculto, parece tê-lo substituído pelo profundo. A curiosidade científica deu lugar a uma obsessão pela compreensão radical das coisas, uma hermenêutica generalizada, ou qualquer outro modo de penetração.

\* \* \*

Nem todos aceitam este estado das coisas. Roland Barthes pede-nos que atravessemos a escrita, que a não penetremos<sup>13</sup>. Agastada com a hermenêutica, Susan Sontag sonha uma “erótica da arte”<sup>14</sup>. Alguém terá dito um dia que “falar sobre música é como assobiar sobre galinhas”<sup>15</sup>. Barnett Newman concretiza-o: “a estética está para os artistas como a ornitologia está para os pássaros”<sup>16</sup>. Escrevendo-os, nunca voaremos como eles. Ou como a borboleta. A propósito, Leonard Cohen, explica-nos que “há a palavra e a borboleta. Se confundires estas duas coisas todos temos o direito de nos rirmos de ti.”<sup>17</sup>.

Escrever sobre arte é um absurdo à partida. Mas isso não é o mesmo que dizer que é em vão. Os seres mais interessantes eclodem, afinal, justamente quando se viola o razoável, quando se violam as intenções, quando embatem duas realidades, o mar e a rocha, voz e palavra, escrita e imagem, lápis e papel, um corpo e outro corpo. Se “não há nada mais profundo que a pele”<sup>18</sup>, que conhecimento epidérmico das suas profundezas, que espeleologia da sua superfície?

<sup>11</sup> Daniel Conrad. «The Importance of the Artist’s Intent». Em: *Contemporary Aesthetics* (abr. de 2016).

<sup>12</sup> Laura Cumming. «57th Venice Biennale review – the Germans steal the show». Em: *The Guardian* (mai. de 2017) e também «Contemporary art gets a conscience». Em: *The Economist* (mai. de 2017)

<sup>13</sup> Barthes, op. cit., parágrafo 6.

<sup>14</sup> Sontag, op. cit.

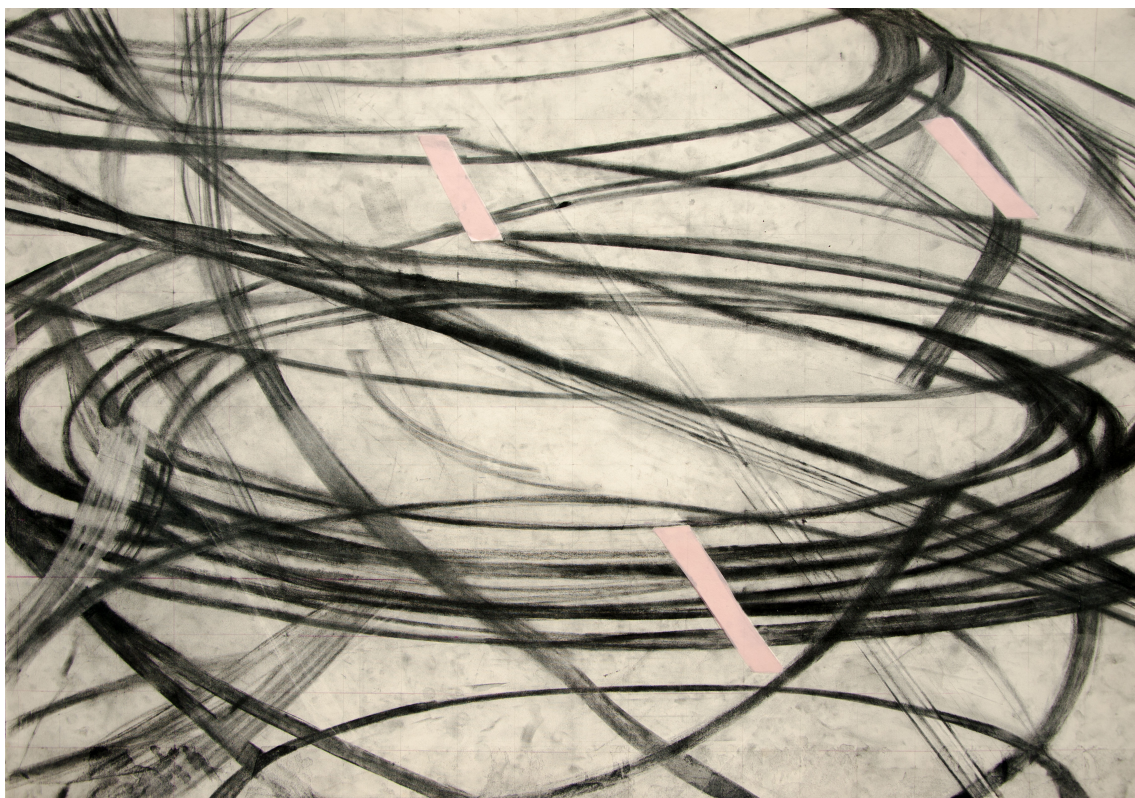
<sup>15</sup> A origem deste dizer, que parece ser uma das muitas variações do original *talking about music is like dancing about architecture* já foi atribuída tanto ao pintor americano Martin Mull, como ao músico Frank Zappa, como a muitos outros. É alegremente discutida na Internet, por exemplo em <https://quoteinvestigator.com/2010/11/08/writing-about-music/>

<sup>16</sup> Michael Schreyach. *Encyclopedia of aesthetics*, 2nd ed. Oxford University Press, 2014, pp. 496-499.

<sup>17</sup> Leonard Cohen. *Death of a Ladie’s Man*. 1977. Cap. How to speak poetry.

<sup>18</sup> Paul Valéry. «L’Idée fixe». Em: *Oeuvres II*. Gallimard, 1960, p. 215.





João Távora. *Bend sinister (pneu sobre asfalto)*, 2018, carvão e fita de papel sobre papel.

## 2. Um buraco no chão

Um buraco no chão, um modesto acidente de chão, uma imperfeição:

*Uma poça oblonga inscrita no asfalto grosso; uma pegada exótica cheia de mercúrio até ao bordo; como um vazio em espátula através do qual se pode ver o céu raso.*<sup>1</sup>

A propósito de uma poça, principia um livro e irrompe um mundo.

É possível ver o texto como uma imagem. Não apenas o texto impresso ou manuscrito pode ser visto assim. Como um rumor ao redor de uma forma oblonga, podemos encarar o texto como o resíduo mais ou menos denso de palavras que se acumulam em algo que se pode quase tocar, como um som ou uma imagem. Nessa visão, as acções das histórias, as ideias, e as intenções do autor são pouco mais do que as razões de ser dessa acumulação, um guião para esse texto, um *texto antes do texto*, um pretexto. Dizemos que escrevemos *sobre, acerca* ou *em torno de* alguma coisa, mas como já o indicia o próprio significado literal dessas palavras, isso é sempre um confronto com um objecto tão intransponível ou impenetrável quanto uma poça. O texto é o resíduo desse confronto entre dois mundos estrangeiros, a linguagem e a poça, um molde por negativo.

O livro de que falávamos e do qual transcrevemos a primeira frase é *Bend Sinister*, de Vladimir Nabokov. É o seu primeiro romance escrito na América, por volta do tempo do final da segunda grande guerra, num exílio da Europa que por sua vez fora o exílio da Rússia natal. Nessa altura, teve na crítica uma recepção tépida. O sucesso comercial viria finalmente alguns anos mais tarde, da publicação do muito célebre *Lolita*, a mais conhecida obra de Nabokov. Nasceria também daí o entusiasmo que aclamaria este autor ao pódio dos mestres modernos da língua inglesa, onde os especialistas o colocam hoje ao lado de Joyce e Fitzgerald. Por comparação ao colosso que é *Lolita*, *Bend Sinister* pertence às etapas menos conhecidas daquilo que o seu autor chama sobranceiramente de “uma aventura amorosa com a língua inglesa”<sup>2</sup>, um idioma que lhe é estrangeiro. É o seu *affaire* com essa língua, como o diria, noutro idioma estrangeiro, qualquer um dos seus personangens sofisticadamente francófilos.

<sup>1</sup> Vladimir Nabokov. *Bend Sinister*. Penguin Books, 2016, p.1. Tradução nossa do original “An oblong puddle inset in the coarse asphalt, like a fancy footprint filled to the brim with quicksilver, like a spatulate hole through which you can see the nether sky.”

<sup>2</sup> Vladimir Nabokov. *Lolita*. Penguin Books, 2006, *On a book entitled Lolita* p.360.

A poça em questão, assim o julgamos entender, existe nas imediações de um hospital. É de lá que a fixa, através de uma janela, Adam Krug, o protagonista de *Bend Sinister*. Porém, dizê-lo assim é trair a imagem do mercúrio dessa poça que se derrama desde a primeira frase ao longo de muitos parágrafos que nos assinalam muitas outras imagens de sombras, de reflexos de árvores, de ramagens mortas, do pôr-do-sol e do vento frio de Novembro, da memória de um copo de leite. Branco, cinzento, negro de tinta, azul de tinta, verde pálido, rosa, amarelo, malva: são tão numerosas as imagens de cores que se multiplicam da visão dessa poça que cresce no leitor uma frustração só comparável à de quem tenta, em vão, *dizer* esses tons. Apetece fechar o livro e ir perguntar a Nabokov se não se enganou no *métier*; se não prefere antes ir sentar-se à janela a pintar. Se não o fazemos, é porque nos lembramos dos impulsos genuínos das paixões juvenis. Virando a página, pedimos desculpa a Nabokov e ao seu *affaire*, adentramo-nos enfim na história, que afinal lá está, descobrimos que Adam Krug é um eminente professor de filosofia a quem acaba de morrer a mulher (no tal hospital da janela com vista para a poça). Tem um filho pequeno que ama e protege. Vive num país ensombrado por um regime totalitário e opressivo. Estúpido, acima de tudo. Inegavelmente, uma história bem contada, uma aventura vivida de perto num país tão longínquo quanto inesperadamente familiar. Perante isso, não tarda que vejamos o texto como um manifesto político, ou, no mínimo, que o emparelhemos com outros romances distópicos, como os de George Orwell ou Aldous Huxley, tanto mais que esta escrita se dá no exílio americano e em consonância com o zénite comunista da união soviética.

Consta, no entanto, que Nabokov acha isso um disparate. Não só o autor de *1984* lhe parece “mediocre”, como Nabokov despreza a “literatura séria” do “interesse humano”. *Bend Sinister* não é sobre a vida e morte num estado policial, não é moral. Nabokov detesta símbolos ou alegorias<sup>3</sup>, parece lidar mal com a interpretação e a decifração. Nem as suas personagens são o transporte de qualquer espécie de ideia, nem o autor é “satírico”, “provocativo”, ou sequer “sincero”<sup>4</sup>.

A crítica literária que sobreviveu a esta fúria foca-se nas características que concedem

---

<sup>3</sup> Leland De la Durantaye. *Style is Matter: The Moral Art of Vladimir Nabokov*. Cornell University Press, 2007, p.116.

<sup>4</sup> Nabokov, *Bend Sinister*, vi-vii do prefácio.

ao texto Nabokoviano a sua “opacidade e resistência aterradora”<sup>5</sup>, ou seja, a sustentação da escrita de Nabokov nas qualidades sensoriais da escrita, particularmente as visuais. No caso de *Bend Sinister*, nas imagens de líquidos – chuva, leite, tinta (de escrever) – que recorrem no texto desde a primeira até à derradeira linha. Numa dessas análises desenvolve-se a poça, a mancha de leite e o borrão de tinta, como suplentes da ideia de uma célula viva, que se divide e que reaparece durante a obra<sup>6</sup>. Noutra, sublinham-se as semelhanças ópticas – reflectivas e refractárias – entre a poça e os famosos óculos escuros com que a adolescente Lolita fita o leitor<sup>7</sup>. Tudo isto está, evidentemente, em consonância com a auto-descrita capacidade sinestésica de Nabokov e com os preceitos enunciados nos prefácios que ele próprio escreveu para os seus livros. Num deles, acerca da poça:

*...esta pequena poça evoca [no personagem] a minha ligação com ele: uma imagem criada no seu mundo que leva a outro mundo de ternura, luz e beleza.*<sup>8</sup>

Oferecemos a nossa visão dessa poça: ela é a ligação entre dois mundos, o do texto e o “outro”, reluzente e incógnito. Não podemos saber – nem talvez interesse particularmente – se esse outro mundo é um qualquer universo interior do autor, do leitor, ou mesmo, no limite, a realidade que habitamos. O que parece certo é que a poça é um território inultrapassável onde jamais o texto poderá entrar. É a reserva vital de mercúrio tóxico de onde se gera o texto e o mundo do texto, um mundo cujo propósito último parece ser, afinal, projectar-se de volta na poça, para assim urdir cuidadosamente o contorno e a superfície desse pequeno e precioso defeito do asfalto. A pretexto de um livro, de uma história e de um mundo, outro mundo, enfim o desenho justo de um buraco no chão.

\* \* \*

É fácil imaginar Nabokov sentado à janela a escrever a história de Adam Krug, cujo nome quer dizer “círculo”. Como o faz tantas vezes o seu personagem do outro lado da poça, é mais que provável que durante esse processo se distraia ocasionalmente, olhe ele também

<sup>5</sup> J. Hamrit. *Authorship in Nabokov's Prefaces*. Cambridge Scholars Publishing, 2014, p.57.

<sup>6</sup> Ibid., p.54.

<sup>7</sup> V.E. Alexandrov. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Children's literature and culture. Garland Pub., 1995, p.603.

<sup>8</sup> Nabokov, op. cit., ix do prefácio. Tradução nossa do original “this little puddle vaguely evokes my link with him: a rent in his world leading to another world of tenderness, brightness and beauty”.

pela janela fora, ou fixe no papel a imagem do rasto de palavras que acaba de escrever, ou diga levemente os seus sons. Talvez deixe a narração vaguear e dissolver-se com as imagens que tem à sua frente, as que até esse momento ignorara: poças de tinta que o aparo deixou escapar, manchas de uma bebida entornada na mesa, ou a “enorme impressão altamente ampliada de 30.000 crateras lunares que um selenógrafo orgulhoso exhibe à sua jovem mulher”, objecto inusitado que surge subitamente (e logo desaparece) quando Krug, exasperado e perdido com a estupidez burocrática de uma patrulha de polícia, encontra fortuitamente um “travão de emergência do tempo”, num sulco do parapeito de uma ponte de pedra<sup>9</sup>.

Semelhante ao seu herói que pretende restaurar a sua lucidez parando o tempo na ponte, assim a escrita de Nabokov estaca muitas vezes diante de imagens imprevistas de poças, manchas de leite ou fotografias lunares passageiras. São imagens partilhadas entre os dois mundos, como se a marca de uma certa estranheza – e de uma certa dúvida – se tivesse conseguido infiltrar entre eles, separando-os. Recordam as manifestações assombrosas do enorme monolito de *2001, odisseia no espaço*<sup>10</sup>, ou, igualmente assombrosa, porém noutra escala, a imagem nocturna que Albert Camus nos dá do quarto do estrangeiro Mersault, onde se descreve um gemido crescente como uma “flor nascida do silêncio”<sup>11</sup>.

Também o leitor ou o espectador são obrigados a parar o tempo e a confrontar-se com a dúvida. Mais do que místicas ou imateriais, estas são aparições estrangeiras: de uma vez, desarmam o aparelho narrativo e o interpretativo. São imagens. É sempre notável que a imagem surja como uma das últimas linhas de defesa, seja na escrita ou nas formas suportadas pela escrita, que parecem estar mais vulneráveis à penetração pela palavra.

Nessas alturas, podemos imaginar que Nabokov não está a sós com a dúvida no quarto onde escreve, e que o acompanham muitos outros que também ficaram momentaneamente aturdidos por algum aspecto do seu próprio trabalho. Pensamos na cela-ateliê do tenente Fontaine vista da lente de Robert Bresson, na viagem imóvel de Xavier De Maistre, nas frustrações de Vincent Van Gogh com os seus desenhos, no apartamento abandonado do cosmonauta caseiro de Ilya Kabakov.

---

<sup>9</sup> Ibid., p.9.

<sup>10</sup> Stanley Kubrick. *2001: A Space Odyssey*. 1968.

<sup>11</sup> Albert Camus. *O estrangeiro*. Trad. por Alberto Quadros. Livros do Brasil. Colecção universal unibolso, 1942, p.68.

Podemos afirmar que estes autores são movidos por um desejo comum de transposição: transpor uma cela, uma poltrona, uma jarra de girassóis, um cosmos. Embora partilhem esse desejo, os resultados desses trabalhos assumem sempre uma qualidade própria, afirmando uma distância imensa de tudo o resto, incluindo os referentes dos quais se formaram, ou de quem os formou. Por isso, não há comentário ou prefácio de Nabokov que possa realmente entrar na poça ou no olhar de Lolita adolescente. Cria-se uma resistência própria nessas imagens, que se tornam assim o próximo obstáculo a transpor. De resto, só quando recuperamos os sentidos é que nos ocorre chamar-lhes *obras de arte*.

\* \* \*

Posto tudo isto, nada se nos afigura mais obscuro do que escrever sobre algo tão intransponível como pintura ou desenho. Porém lembramo-nos que Antonin Artaud, escrevendo sobre Van Gogh, e afirmando repetidamente que o motivo é coisa “inultrapassável”<sup>12</sup>, conseguiu entrar e sair com êxito desse labirinto. Esse feito repete o do poeta Paul Valéry, escrevendo sobre o pintor Degas. Vale a pena transcrever as primeiras linhas do seu livro chamado *Degas, Dança, Desenho*, porque há nelas pistas sobre como procedeu:

*Como acontece que um leitor um pouco distraído rabisque nas margens de uma obra e produza, ao sabor do alheamento ou do lápis, pequenos seres ou vagas ramagens, ao lado das massas legíveis, assim farei, segundo o capricho da mente, em torno desses poucos estudos de Edgar Degas.*

*Acompanharei essas imagens com um pouco de texto que seja possível não ler, ou não ler de uma única vez, e que tenha com esses desenhos não mais que uma ligação frouxa e as relações menos estreitas.*

*Será, portanto, apenas uma espécie de monólogo...*<sup>13</sup>

Caso este começo não o indicie já suficientemente, cabe dizer que muito pouco do livro versa realmente sobre as três coisas que o título promete: nada se aprende sobre desenho ou sobre dança, nem como fazer nem como olhar essas coisas. E também, exceção feita a uma ou outra reprodução, pouco se retém de como são os desenhos que fez Degas. Como

<sup>12</sup> “Depois de ver Van Gogh já não é possível acreditar que qualquer coisa exista menos ultrapassável que o tema.” Antonin Artaud. *Van Gogh, o suicidado da sociedade*. 1947. Trad. por Aníbal Fernandes. Lisboa: Etc. Publicações Culturais Engrenagem, 1983, p.54.

<sup>13</sup> Paul Valéry. *Degas Dança Desenho*. Cosac Naify, 2003, p.15.

nada se retém – embora todas essas coisas figurem no texto – sobre os vizinhos de Degas em Paris, sobre os seus hábitos de pequeno-almoço, sobre a arte equestre, sobre a política da época, sobre romantismo ou sobre “a grande arte”.

Que sobra então além desse monólogo declaradamente distraído, conjunto de rabiscos poéticos, aforismos, anedotas, digressões? Sobra isso mesmo, o que é realmente muito. Sobra uma deambulação por Paris, a propósito – a pretexto – de um pintor, nunca *sobre* ele. Uma deambulação quase sobre nada, sobre coisa nenhuma, salvo sobre a arte de deambular: uma *deambulística*.

O leitor deambulante que leia esses pequenos capítulos (esses “pequenos seres”) que podem ser lidos por qualquer ordem, ou mesmo, como propõe o autor, ser *não-lidos*, escapa desta maneira à linearidade a que o coagem habitualmente as narrações. Escapa ainda às sistematizações hierárquicas, de capítulos e subcapítulos, típicas do saber científico e académico. Assim, o que emerge do texto é uma qualidade autêntica das imagens, elas que são, afinal, estruturas bi-dimensionais, que absorvemos por qualquer ordem, focando uma parte e ignorando outras. É neste preciso sentido que nos fala também Nabokov, ao declarar, num discurso sobre literatura e pintura, que “não se pode ler um livro, apenas relê-lo”<sup>14</sup>. Excepcionalmente, o livro de Valéry pode ser encarado como algo que evade essa sentença, sem a contradizer, porque já é escrito como imagem. Pensamos que isso se deve provavelmente a ter sido escrito, como nos confessa o seu autor, “nas margens de uma obra”.

\* \* \*

Talvez não seja ao acaso que Valéry (e Artaud) elegeram artistas para os quais a prática do desenho tem uma forte preponderância. O desenho é a linguagem plástica que se revela a si própria mais imediatamente; aquela que mesmo na sua vertente mais perfeccionista (como em Ingres, que Degas conheceu e admirava) nunca visa anular-se face à coisa representada. É, por exemplo, aquela linguagem onde têm desde sempre um lugar próprio o erro, a hesitação, e a dúvida de que já falámos há uns parágrafos atrás. Isto é já patente na afirmação de Degas de que o Desenho “não é a forma, é a maneira de ver a forma” que há

---

<sup>14</sup> V. Nabokov citado em Nathaniel Stein. «Are Rereadings Better Readings?» Em: *The New Yorker* (nov. de 2011).

uma certa distância entre a linguagem e o motivo. E Valéry, entendendo isso, relembra-nos que o desenho é uma relação distante e diferente com as coisas, uma diferença fundamental no acto de ver. Diz-nos ainda o seguinte:

*Deve-se querer para ver e essa visão deliberada tem o desenho como fim e como meio simultaneamente.*<sup>15</sup>

Isto é o mesmo que dizer que o desenho se faz de uma relação de *desejo*. E se uma coisa se torna o meio e o fim simultaneamente, isso equivale a dizer que para o desenhador, como para uma certa espécie de fugitivo, a fuga é mais importante do que a liberdade, que o seu fim último, mesmo que não dispense o propósito cada vez mais longínquo dessa empreitada, é sempre um único desejo: o de riscar, intransitivamente. É nesse sentido que falamos do pretexto enquanto modo de fazer, do *pretexto enquanto texto*.

Naturalmente, esta relação com o pretexto, com o meio-enquanto-fim, não é exclusiva à linguagem do desenho. É, afinal de contas, o que Nabokov pretende com o mundo que começa e acaba na poça de onde simultaneamente surge e na qual se espelha. É uma forma possível de entender os protestos que Nabokov esgrime contra quem espera encontrar algum ensinamento, moral ou finalidade nos seus livros. É sobre isto também uma das anedotas interessantes sobre Degas que, ao que costa, queria escrever sonetos, porém tinha “demasiadas ideias”. Queixou-se disso ao poeta Stéphane Mallarmé que contrapôs gentilmente que não é com ideias que se escrevem poemas, mas *com palavras*<sup>16</sup>.

\* \* \*

A propósito de palavras – poemas, impressões lunares, aparições estranhas de enormes monolitos, flores nascidas do silêncio, poças no meio do chão – lembramos um poema escrito com uma pedra e vinte palavras, de Carlos Drummond de Andrade<sup>17</sup>:

*No meio do caminho*

*No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho*

---

<sup>15</sup> Valéry, op. cit., p.61.

<sup>16</sup> Mallarmé citado por Paul Valéry. Paul Valéry. *Degas Dança Desenho*. Cosac Naify, 2003, p.107.

<sup>17</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Uma pedra no caminho*. 1967.



*tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.*

*Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra*



Ilya Kabakov. *The man who flew into space from his apartment*, 1988.

### 3. Fugiu um condenado à morte

Na história do cinema até ao dia de hoje abundam filmes que têm como tema principal a prisão, ou mais especificamente, a evasão que dela se faz. Sendo um género tão popular, é prudente afirmar que assistiremos ainda a muitos bons filmes dessa série. Porém, aquele que Robert Bresson realizou em 1956, *Fugiu um condenado à morte*, se não é melhor que todos esses filmes futuros, será sempre, seguramente, o mais singular. Antes de ser cineasta, Bresson foi pintor. Diz ele, aliás, que nunca deixou de ser pintor; que meramente transportou a estética pictórica para o ecrã. *Fugiu um condenado à morte*, cujo subtítulo é *Le vent souffle ou il veut*, expressa bem essa tradução: a sequência da fuga é toda sobre silêncio, luz, escuridão, acaso, coisas intrínsecas à Pintura.

A história trata da prisão e evasão do protagonista, o tenente Fontaine, resistente francês à ocupação nazi. É uma obra focada, honesta e declaradamente, como anuncia o seu nome, numa evasão que se sabe bem sucedida desde o início. Quanto ao subtítulo, é um versículo da Bíblia<sup>1</sup> que não se pode realmente entender e que apenas no fim do filme se poderá, talvez, apreciar.

A fuga da prisão constitui um género cinematográfico extremamente popular: nessa grande série de filmes encontramos clássicos como *Papillon* (1973), *Os Fugitivos de Alcatraz* ou *Os Condenados de Shawshank* (1974). Estes filmes assentam toda a sua força no *suspense*, na emoção da fuga, nos engenhos improvisados, nos túneis, nas artimanhas. Nisso, não são muito diferentes dos filmes oriundos de outros géneros de aventuras, como os filmes de espões ou de assaltos. São antes as motivações dessas astúcias aquilo que verdadeiramente distingue as histórias da evasão. E é aqui que interessa investigar, como parece indiciá-lo o filme de Bresson, se a evasão é um movimento criativo especial, um movimento criativo *inevitável*. Nessa hipótese, o embate entre um corpo e qualquer expediente simples de oposição — uma parede, uma cela, um *atelier*, ou mesmo a própria roupa — gerará um movimento irresistível de transposição, de ultrapassagem, que é auto-legitimado.

Naturalmente, o dispositivo narrativo de que se serve o cinema é de um tipo radicalmente diferente do que assiste às outras disciplinas artísticas, se nos é permitido considerá-las assim, por momentos, compartimentadas. Nesta medida, podemos pensar que essas

---

<sup>1</sup> São João, 3:8 *Bíblia sagrada. Novo testamento*.

outras artes não conseguem abordar com a mesma eficácia a ideia de evasão.

Só que isso é justamente o que nos desmente Johann Sebastian Bach, de quem nos chega uma música preocupada em escapar à justeza do espartilho da forma, para fazer sair cada uma das suas vozes, em diferido, de um verdadeiro labirinto, numa obra chamada *Arte da Fuga*<sup>2</sup>. No que toca a maneiras inusitadas de fugir, até mesmo a escrita, que partilha uma parte dos recursos narrativos sequenciais do cinema, pode optar simplesmente por não os utilizar, e assim – tal como o fez Xavier De Maistre, *magistralmente* – recriar uma evasão puramente poética do cárcere do seu quarto<sup>3</sup>.

Na pintura e instalação temos a obra de Robert Gober, que em torno de um repertório visual restrito, feito de janelas engradadas e lavatórios, evoca a prisão, e, mais do que isso, a vontade de escapar<sup>4</sup>. Ou a obra pictórica de Peter Halley, que concebe a realidade quotidiana — carro, casa, trabalho, etc — como um sistema de celas interligadas entre as quais nos movemos por túneis subterrâneos e condutas de ventilação<sup>5</sup>.

Mas se existe um artista em quem toda a obra está originalmente consumida pela ideia de evasão, esse artista é o russo Ilya Kabakov. Nas suas instalações há passarolas voadoras, homens que fugiram para dentro de quadros, e uma cúpula gigante, concebida com a mulher Emilia, que se propõe lançar toda uma plateia de ópera para o hiperespaço<sup>6</sup>. Entre todas estas possibilidades, veremos dentro em breve a obra *O homem que fugiu para o espaço do seu apartamento*, por ser aquela obra de Kabakov que julgamos ter mais afinidades directas com a de Bresson.

\* \* \*

Além dos dois títulos que deu ao filme, Robert Bresson declara ainda numa curta mensagem no início que se trata de um filme “sem ornamentos”<sup>7</sup>. Parece ser desta maneira que Bresson deseja distinguir singularmente o seu filme dentro do género onde ele se insere. A que se refere exactamente? Como em toda sua obra, desvendamos a economia de meios,

<sup>2</sup> Johann Sebastian Bach. *Die Kunst der Fuge*. 1751.

<sup>3</sup> Xavier De Maistre. *Viagem à Volta do Meu Quarto. Expedição Nocturna à Volta do Meu Quarto*. Tinta da China, 2015, 1795.

<sup>4</sup> I. Berry et al. *Twice Drawn: Modern and Contemporary Drawings in Context*. Frances Young Tang Teaching Museum e Art Gallery at Skidmore College, 2011, p. 49.

<sup>5</sup> Peter Halley. «On line». Em: *New observations* (35 1985).

<sup>6</sup> Ilya & Emilia Kabakov. *Cupola*. 2011.

<sup>7</sup> Robert Bresson. *Un condamné à mort s'est échappé*. 1956.

o despojamento visual, os diálogos breves, e a utilização repetida de imagens e sons. Em suma, como aponta Susan Sontag<sup>8</sup>, uma linguagem que está entre o austero e o lírico. E se quisermos sublinhá-lo, basta que nos detenhamos na banda sonora deste filme para lá encontrar uma só peça, um andamento *andante* da grande missa de Mozart<sup>9</sup>, peça que em tudo desdiz os metais triunfantes e nervosos que encontramos em *The wooden horse*, de 1950, ou as *nuances* de registos musicais que narram a forma como as personagens d’*Os condenados de Shawhank* vão travando amizade.

Além destes exemplos, talvez valha ainda a pena regressar ao título e considerá-lo o primeiro ornamento que Bresson decidiu suprir; um título que propusesse o *suspense* e a emoção, uma tal “grande fuga”. Pelo contrário, o que enfim escolheu parece por breves momentos propor, insipidamente, que assistamos a uma peça noticiosa, logo seguida de um enigmático boletim meteorológico. Em Bresson, os ornamentos estão tão ostensivamente ausentes, que apetece mesmo perguntar: para quê? Para que outra coisa está isso a fazer espaço? Não poucos intelectuais se têm dedicado a tentar responder a estas questões, mas antes deles, talvez seja adequado aqui citar o próprio Bresson<sup>10</sup>:

*Não vejo o meu filme senão pela forma. É curioso: quando volto a vê-lo, não vejo senão planos. Desconheço completamente se o filme é ou não emocionante.*

Carlos de Pontes Leça, no artigo onde fomos colher esta citação, aponta que a arte de Bresson é a do isolamento visual, aquilo a que Paul Valéry chamaria uma “lentidão intensa do olhar”<sup>11</sup> e diz-nos que Bresson tem uma concepção formal — e não formalista — do cinema. Pode isto sintetizar-se na afirmação do cineasta de que “o cinema não é um espectáculo, é uma escrita”<sup>12</sup>, ou seja uma forma de produzir textos.

Neste filme, um texto a propósito de duas astúcias — e não apenas uma — inexplicavelmente ligadas. Um texto sobre a fuga da prisão e outro sobre como utilizar o espartilho

<sup>8</sup> Susan Sontag. «Spiritual Style in the Films of Robert Bresson». Em: *Against interpretation and other essays*. Picador, 2001.

<sup>9</sup> Wolfgang Amadeus Mozart. *Grande missa em dó menor. K.427. 1783, Kyrie*.

<sup>10</sup> Robert Bresson. «Entrevista com Jean-Luc Godard e Michel Delahaye». Em: *Cahiers du cinéma* (178 mai. de 1966), p. 32.

<sup>11</sup> Valéry *apud*. Carlos de Pontes Leça. «Robert Bresson: Esta lentidão intensa do olhar». Em: *Colóquio. Artes* (fev. de 1971), pp. 51–53.

<sup>12</sup> *Ibid*.

do filme de género, honestamente, sem nunca o perverter, para ir ao encontro de outra coisa qualquer. Só pode ser esta a “luminosidade da coisa-em-si” de que fala Sontag no seu ensaio *Against interpretation*<sup>13</sup>, precisamente a propósito de Bresson. A razão porque não se perverte o género é que o filme se mantém um *thriller*. “*If it thrills, it’s a thriller*”<sup>14</sup>. E justamente neste ponto contrariamos Pontes Leça, não podemos concordar que não haja emoção<sup>15</sup>. É antes um filme de uma sensibilidade – e não uma sentimentalidade – aguda, enxuta de emoção.<sup>16</sup>

Mas, perguntamos novamente, de que quer falar Bresson? Talvez sobre espiritualidade, sobre “uma forma séria de ser humano”, como quer Sontag<sup>17</sup>. E sobre Cinema, naturalmente, sobre “a verdade do cinematógrafo”<sup>18</sup>. Admitamos todas estas hipóteses, mas não entremos (já) por elas adentro. Retrocedamos à cela de Fontaine, onde pacientemente, temerosamente, silenciosamente, se tecem cordas das mantas e dos arames do estrado da cama. No final, só sobrarão três ou quatro destes arames para apoiar o colchão que, se levantado, revelará uma enorme empresa secreta. É a obra de um herói que um dia, quando finalmente conseguiu deslocar três tábuas da porta de madeira, adormeceu menos infeliz<sup>19</sup>.

A única pessoa que o pode ouvir é o colega da cela ao lado, com quem Fontaine conversa, sem o poder ver. Fontaine declama-lhe os versículos da Bíblia que dão o subtítulo ao filme, escritos perigosamente num pedacinho de papel que lhe passou secretamente um outro prisioneiro. Uma conversa sobre o acaso, a incerteza. Uma oração, um diálogo penitente, com uma voz divina, além das grades, além do céu — dir-se-ia isto tudo talvez, se a câmara não desmontasse imediatamente essa construção e nos desse a ver o tal colega, *Monsieur Blanchet*, imagem de um homem velho e confundido. Um homem a quem Fontaine já salvou inadvertidamente a vida, quando as suas rumações sobre as tábuas da porta perturbaram a tentativa de suicídio do velho Blanchet.

<sup>13</sup> Susan Sontag. «Against Interpretation». 1964. Em: *Shifter Magazine* (2015).

<sup>14</sup> James Patterson. *Thriller*. MIRA Books, 2006, Parafraseado. No original “If it doesn’t thrill, it’s not a thriller”.

<sup>15</sup> Leça, op. cit., p.49.

<sup>16</sup> Ou, como aponta Sontag, um estilo Brechtiano, onde os actores nunca se esquecem, e nunca deixam que nos esqueçamos, de que estão lá para dar a ver. De forma alguma isto exclui a possibilidade de empatia. Sontag, «Spiritual Style in the Films of Robert Bresson», p.9.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Leça, op. cit.

<sup>19</sup> “cette nuit là, je m’endormi moins malheureux” Bresson, *Un condamné à mort s’est échappé*, 36:55”.

A certa ponto Blanchet: “*Porquoi tout ça?*” — ao que Fontaine responde:

*Pour lutter. Lutter contre mes murs, lutter contre moi, lutter contre ma porte.*

Mesmo quando Blanchet lhe responde que não tem nem família nem amigos, Fontaine diz-lhe que lute “por todos nós”<sup>20</sup>. Para ele, não é apenas uma questão de sobrevivência imediata, de subsistência, é antes uma sobrevivência maior, uma luta contra o próprio, contra *a própria porta*. A evasão, uma espécie de verdade auto-evidente e incondicional, legitima-se a ela própria; Fontaine não pode evitá-la.

\* \* \*

O crítico de arte Boris Groys escreveu um ensaio que nos interessa aqui. Intitulado *O cosmonauta ilegítimo*, aborda, entre outros aspectos, uma certa ideia de legitimidade do artista, fazendo-o a partir de uma obra de arte que é inconfundivelmente sobre evasão. O cosmonauta de Groys é, naturalmente, o herói da instalação que Ilya Kabakov realizou em 1988, *O homem que fugiu para o espaço do seu apartamento*.

Nessa instalação, é-nos dado a ver o insólito estado do quarto de onde se evadiu, para a imensidão do Cosmos, um homem. Fê-lo através do tecto explodido, utilizando, tudo nos leva a crer, aquilo a que apetece chamar *um coiso*; espécie de fisga-cadeira, que ainda aparenta baloiçar, construída com molas da cama. Chegadas ao local, as autoridades barraram a entrada, com tábuas de madeira, de forma que só podemos espreitar, à esquerda, uma maquete à escala que representa a aldeia, à margem de um rio, onde se situa o tal apartamento. É nesse diorama que se traça, a três dimensões, a rota meteórica que colocará o seu habitante no espaço. Acima dele, alguns desenhos detalham a engenhoca rudimentar das molas, e relatam, conta-nos Groys, que antes de a disparar, há que esperar pacientemente o momento certo para que se reúnam enormes correntes de “energia vertical”<sup>21</sup>. Em torno desses papéis, forrando de cima a baixo todo o quarto, estão coladas dezenas de cartazes, de todas as dimensões. Exuberantemente ilustrados, esses cartazes da praça vermelha, de cosmonautas famosos, e de crianças soviéticas de mão dada parecem conferir à habitação uma estranha opulência em tons de encarnado.

---

<sup>20</sup> Ibid., 31:50.

<sup>21</sup> Boris Groys. *Ilya Kabakov: the man who flew into space from his apartment*. One work. Afterall, 2006, p.2.

Eis-nos chegados, visualmente, aos antípodas de Bresson: em vez da construção discreta, sóbria, perfeitamente ritmada, que pauta tanto a fuga de Fontaine como a obra cinematográfica do realizador, afigura-se-nos agora a cor, explosiva, bombástica, uma cena barroca. Da cratera no tecto, a luz em clarão. No chão, uns sapatos pobres lembram tanto os de Van Gogh quanto sandálias abandonadas de legionário voador, após soco extraordinário de Obélix<sup>22</sup>. Mais ornamentos, impossível. Bresson desaprovava, no mínimo.

Entretanto, toma também forma uma possível leitura desta obra, talvez uma que parta exclusivamente de um julgamento crítico do regime soviético. Por essa lente, pode ver-se nesta instalação um homem oprimido — ou talvez *comprimido* — por um regime comunista repressivo. Essa primeira imagem é a de um fruto que, espremido até mais não, irrompe pela casca fora, ou pelo tecto, neste caso.

Será mesmo? O texto de Boris Groys ajuda-nos a investigar estas duas ideias. Nele assinala-se, pertinentemente, uma semelhança visual dos cartazes de *O homem...* com a apropriação que os artistas ocidentais fazem das imagens de bens de consumo. Porém, na *pop art*, esses objectos são reposicionados num contexto que é crítico, ou o mínimo interpelativo, da economia de mercado que lhes deu lugar. Ora Groys relembra-nos que na União Soviética não há qualquer mercado<sup>23</sup>. Simplesmente não há bens. O valor destes objectos não é comercial, mas ideológico. Estritamente, eles não denotam qualquer tipo de opressão, mas sim a utopia comunista na sua dimensão mais humanista e universalista. As conquistas espaciais soviéticas são um culminar de um imenso esforço de solidariedade colectivo, e é esse esforço que, canalizado nestes cartazes, gera a tal energia vertical tremenda.

Nada obstante às ideias de Groys, podemos daqui extrair mais algumas reflexões sobre o papel desses cartazes, relacionando-os com o discurso de Bresson. A primeira, que eles não podem ser vistos como ornamentos de espécie alguma; são, como as colheres que Fontaine usou para lascar a madeira da porta, pilares fundamentais. São-no à narrativa e, por conseguinte, a toda a obra. Em segundo lugar, são-no também de uma maneira que nunca despe a sua pele ilustrativa e denotativa<sup>24</sup>, ou seja, nunca se tornam meramente

---

<sup>22</sup> Ou será ainda que esses sapatos prestam homenagem a Fontaine? Os dois heróis escapam descalços...

<sup>23</sup> Groys, op. cit., p.23.

<sup>24</sup> Num argumento semelhante, Groys nota que, como Kabakov, muitos dos artistas do chamado grupo de conceptualistas de Moscovo ganhavam a vida como ilustradores, e dificilmente desdenhariam a ilustração



decorativos ou alegóricos, da mesma forma que o filme de Bresson também nunca despe a sua pele de género. Novamente tocamos o texto de Susan Sontag e a crítica que faz das interpretações alegorizantes que separam forma e conteúdo.<sup>25</sup>

Por fim, a tal opulência que esses cartazes transmitem é do género fraternal, universal. Algo que está em perfeita sintonia<sup>26</sup> com o que Bresson nos vai dando a ver dos esforços discretos, mas absolutamente decisivos, dos companheiros de Fontaine, o cosmonauta. Desde o primeiro alfinete traficado, ao lápis traficado, à tentativa falhada do colega Orsini, que teve que morrer, qual valente Laika, para revelar a Fontaine parte do segredo que havia de o propulsar dali para fora.

Quanto à segunda leitura, a que se prende com as motivações do fugitivo, Groys frisa que Kabakov é, em todas as suas instalações, “ambivalente ao máximo”<sup>27</sup> e que age mais como um detective: virando a sua atenção para os indícios materiais de um desaparecimento, também nos aponta permanentemente a dúvida. Este homem não se evadiu para qualquer espécie de sítio, presumivelmente mais livre, do planeta Terra; não, este homem evadiu-se para o Cosmos, e só ele sabe exactamente porque o fez e o que isso é.

Nem tampouco é certo, como também sugere Groys, que o voo que o próprio Kabakov deveras concretizou para o ocidente represente uma dissidência às ideias do regime soviético, uma fuga para a liberdade específica do sonho individual, um *american dream*.

A evasão — ou o voo, como quer Groys — são cifras para uma outra liberdade. A que vive no interior do artista. Também o artista é elevado pela energia colectiva e anónima. E também o artista, como o cosmonauta, é inevitavelmente ilegítimo: ele “apropria, privatiza e dispõe as energias utópicas globais inteiramente para os seus próprios fins, sem que tenha previamente sido seleccionado e autorizado pela sociedade”<sup>28</sup>.

Estamos de volta no filme de Bresson. Fontaine apropria-se de todos os objectos e das energias utópicas que, paradoxalmente, a prisão gera. Desde a primeira colher, ao lápis, ao forro da almofada, ao papelinho com versículos da Bíblia, Bresson mostra-nos como Fon-

---

como forma artística inferior. *ibid.*, p.30.

<sup>25</sup> Sontag, «Against Interpretation».

<sup>26</sup> Sontag diz do filme de Bresson que ele é *quase lírico, quase humanista*. Mas não se entende realmente o porquê do *quase*. *idem*, «Spiritual Style in the Films of Robert Bresson», p.10.

<sup>27</sup> Groys, *op. cit.*, p.19.

<sup>28</sup> Tradução nossa do original: “*appropriates, privatises and deploys global utopian energies entirely for his own ends*” *ibid.*, p.19.

taine reúne cuidadosamente estes objectos. Quando os guarda junto ao peito e nos mostra o seu olhar esgazeado, intenso, sabemos que os investe de — mais do que importância — afecto: eles são a sua sobrevivência material e espiritual numa só. O mesmo Paul Valéry, o tal que descreveria esse olhar como *lentamente intenso*, relata também, num livro sobre Degas, aquilo que chama “trabalho de artista”:

*É um tipo muito antigo de trabalho: o próprio artista é uma sobrevivência, um operário ou artesão de uma espécie em vias de extinção, que fabrica fechado em seu quarto, usa procedimentos muito pessoais e muito empíricos, vive na desordem e na intimidade das suas ferramentas.*<sup>29</sup>

Da mesma forma, sendo certo que as viagens do cosmonauta de Kabakov representam um só sonho unido de utopia, “não se trata de um sonho nocturno, não é apenas uma construção mental, algo abstracto, espiritual ou imaterial”. Toda a instalação se ergue “sobre o ateísmo soviético radical, materialismo dialético e comunismo científico”<sup>30</sup>. Será então um sonho diurno, colectivo, construível. Um sonho urdido também ele na intimidade do quarto, nos detalhes, como as casinhas do diorama, os esquemas desenhados, a lápis de cor, de um dispositivo que se fabricará de molas de cama, de tecidos aproveitados, de tudo o que está à mão.

O ponto onde as duas obras realmente se fundem é que todo este planeamento tem que funcionar realmente, materialmente, tridimensionalmente, não apenas no papel. Na cela de Fontaine, teceram-se cordas, testaram-se ganchos, escreveram-se pequenas cartas, reflectiu-se. A cela é um *atelier*. Como tal, é um sítio de onde algum dia a sua obra terá de sair, forçosamente, se os seus trabalhos quiserem ter algum sentido. Mas o artista, o cosmonauta e o prisioneiro são temerosos, naturalmente. É mesmo o velho Blanchet quem o nota a Fontaine — “*tu doutes*”<sup>31</sup>.

O momento certo, tal como a corrente de energia vertical, chega a Fontaine de fora. Não só descobre que será executado em breve, como, num sopro do acaso, recebe um companheiro, Jost, praticamente um adolescente, para partilhar a sua cela. Fontaine terá absolutamente que confiar em Jost e partilhar com ele o seu segredo.

---

<sup>29</sup> Paul Valéry. *Degas Dança Desenho*. Cosac Naify, 2003.

<sup>30</sup> Groys, op. cit., p.2.

<sup>31</sup> Bresson, op. cit., 1:00:53”.

É nos planos-sequência finais que o sentido do subtítulo que Bresson escolheu se começa a revelar.

A fuga de Fontaine e Jost é arrepiantemente real, no sentido físico da palavra. Um dos ganchos fica teimosamente preso num fio, esperam-se horas para que passe ao longe o comboio que camufle o som dos fugitivos. Fontaine pressiona o seu coração com muita força para que não se ouçam os seus batimentos. Todo o sentido espiritual do versículo bíblico desce subitamente à terra: à noite, o vento sopra mesmo como quer, o comboio passa quando quer, ouvem-se barulhos inexplicáveis<sup>32</sup>. O acaso, o erro, *l'hazard* são reis. A certo ponto, chegados a um muro mais alto, Fontaine nota que, sem Jost para fazer escadinha, ambos teriam ficado por ali.

Bem no meio dessa tensão bizarra, Jost adormece. Depois de tratar do guarda, Fontaine acorda-o para descer, e ele esquece-se da roupa lá em cima. “Não lho fiz notar”, pensa Fontaine. Quando finalmente transpõem o último muro, não exactamente fora de perigo, um abraço curto mas estreito, em surdina. “Se a minha mãe me visse agora!”, sussurra Jost. Caminham rapidamente, descalços, pela ponte fora, para a bruma. Então, e apenas então, o *Kyrie* da missa de Mozart pede aos céus do acaso que se compadeçam, levando-nos, inevitavelmente, às lágrimas.

*Sobre todas as coisas está o céu do acaso, o céu da inocência, o céu do mais ou menos, o céu soberbo.*

*‘Por acaso’ - eis a maior nobreza do mundo que eu restitui às coisas assim as livrando da servidão do fim*<sup>33</sup>

É a propósito desta citação de *Assim Falou Zaratustra* que Georges Bataille, outro autor do pós-guerra Francês, nos relembra que o mundo, como o Cosmos, não só não tem fim,

---

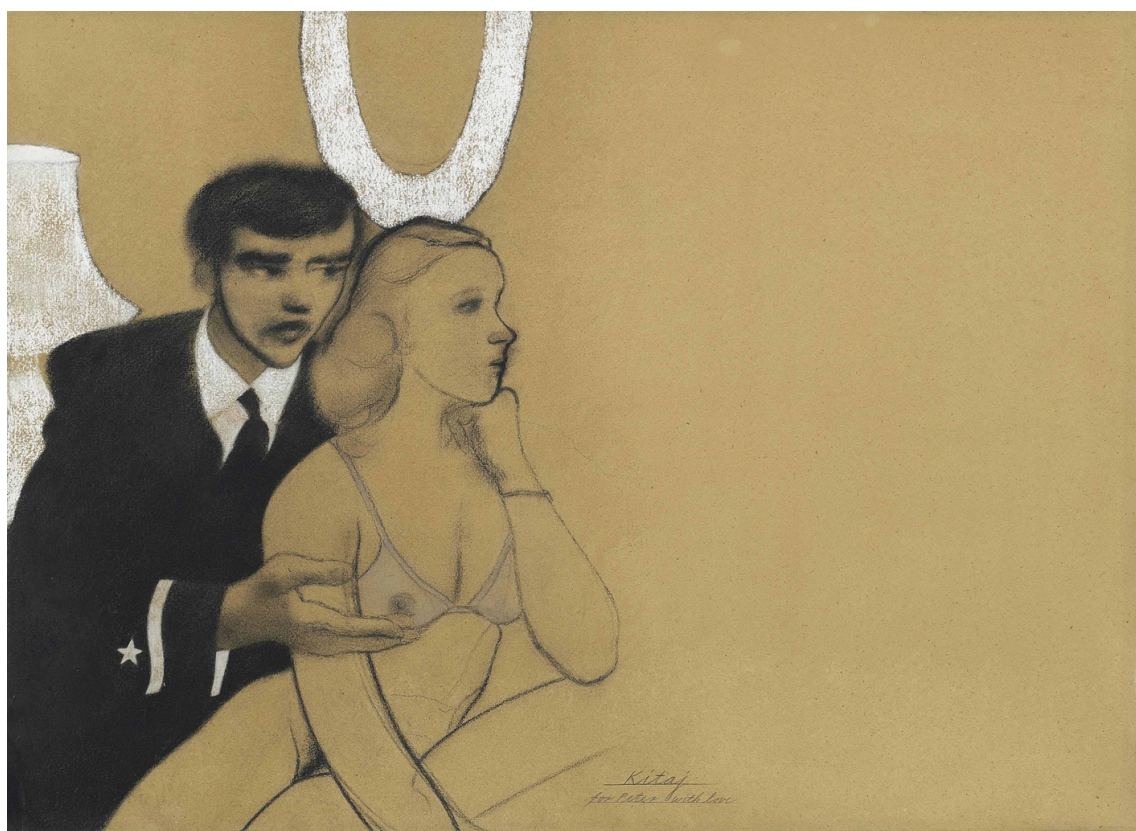
<sup>32</sup> Ibid., 1:30:00”.

<sup>33</sup> Friedrich Nietzsche. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Verlag von E.W. Fritzsch, 1891. Cap. 3, p.21. Tradução nossa do original: “Über allen Dingen steht der Himmel Zufall, der Himmel Unschuld, der Himmel Ohngefähr, der Himmel Übermut. ‘Von Ohngefähr’ - das ist der älteste Adel der Welt, den gab ich allen Dingen zurück, ich erlöste sie von der Knechtschaft unter dem Zwecke”. “Ohngefähr” é a antiga grafia alemã de “Ungefähr”, que significa realmente “mais ou menos”, embora a tradução francesa usada por Bataille, “par hazard”, signifique “por acaso”, em alemão “Zufall”. Nietzsche equipara os dois conceitos no parágrafo anterior.

como não tem propósito. Por isso, propõe-nos que nos riamos dele. Um riso trágico, definitivo, “até às últimas consequências do riso, como se diante de um crucifixo”<sup>34</sup>. Esse riso especial é também ele uma evasão, a evasão criadora. Da mesma maneira, também Bresson nos relembra logo no título do seu filme que estamos todos tragicamente condenados à morte, mas há que continuar a lutar, evadindo paredes, muros, prisões, evadindo-nos.

---

<sup>34</sup> Georges Bataille. *A perte de vue*. Extrato de uma gravação radiofónica de 1959 retirado do documentário de André S. Labarthes. Youtube. 1997. (Acedido em 01/2017).



Ronald Brooks Kitaj. *Thus to revisit*, 1974, carvão e pastel sobre papel.

#### 4. A pintura, mera alínea

*Este texto encontra-se publicado no número 5 da DEVIR – Revista Ibero-Americana de Cultura, pela editora evorense Licorne.*

Um escritor inglês de segundas sortes conta-nos que, há muito tempo, no condado de Cheshire, um homem tentava pintar as insígnias de uma influente família, um leão implacável, nas tabuletas das estalagens. Falhou sempre, e por mais que se esforçasse, toda a gente lá via outro animal que se ria ignobilmente, o gato de Cheshire.

*Se non è vero, è ben trovato.*

Encontramos este pequeno relato, a páginas tantas<sup>1</sup>, num livro espesso, um *compêndio etimológico*, escrito em 1853 por Samuel Maunder. É assim que esse autor nos revela a origem do antigo dizer inglês “rir como o gato de Cheshire”, dado que levanta imediatamente uma certa suspeita; a de que o divertimento que provoca esta história se poderá dever à fama que outro escritor inglês, mais afortunado, viria alguns anos mais tarde a despertar a respeito do seu protagonista. O gato, bem entendido, não o pintor.

A seu tempo iremos a essa desconfiança, mas antes vamos a outra, notando que estes acontecimentos insólitos abrangem um escasso parágrafo nesse compêndio de 900 páginas, e assim são uma escassa migalha entre as milhares que essa obra encerra. Insensatamente, suporemos esta qualidade diminuta, sinóptica, de alínea, como sendo apenas o disfarce típico sob o qual se escondem os mitos e as histórias lendárias. Tenhamos pois presente a lição muito simples que nos dispensa Italo Calvino, outro escritor, a propósito da leveza dos mitos: “com o mito, não devemos ter pressa.”<sup>2</sup>. Procedamos lentamente pelas suas imagens, impacientemo-nos apenas ao de leve, perguntando: mito de quê? Do pintor desamparado e do seu público obtuso? Parece acertado, porém é também um mito do erro, do acaso, da *descrição* de leões, da emergência de gatos, do riso perverso com que os quadros nos estorvam. Quanto à Pintura, encontra nele o seu mito da *anti-origem*, um mito sem o qual não nos é possível compreender aquele outro, mais célebre, o que se relata igualmente noutro escasso parágrafo, nos escritos de Plínio, o Velho. Um outro mito que interessa em todo o caso recordar.

<sup>1</sup> S. Maunder. *The Treasury of Knowledge and Library Reference*. Longman, Orme, Brown, Green, & Longmans, 1853, p.396.

<sup>2</sup> Italo Calvino. «Lightness». 1988. Em: *Six memos for the new millenium*. Trad. por Geoffrey Brock. Houghton Mifflin Harcourt, 2016, tradução nossa.

Essa lenda é a tal que conta de nada menos do que o nascimento da Pintura em Corinto<sup>3</sup>, no Peloponeso grego, às mãos de um pai oleiro que tapou com barro as linhas que a sua filha apaixonada traçara cuidadosamente na parede, seguindo a sombra projectada de um amante embarcado para muito longe. Além de ser uma história comovente, não é difícil reconhecer ideias de ausência, inscrição e memória. Que essas evocações sejam feitas sob o signo da Pintura talvez seja uma das razões para que, ainda no presente, tais coisas sejam muito encarecidamente dedicadas a essa arte. Mas antes do dia de hoje, como este episódio é muito antigo e não menos grego, a fixação que a tradição neoclássica teve por estas duas características levou a que acolhesse o mito para o seu seio, fazendo figurar eminentemente a filha de Dibutades (assim se chamava o pai oleiro da jovem coríntia) num número elevado de quadros oriundos da prática académica europeia dos sécs. XVIII e XIX.

Se, por alguma razão, a história de arte consagrou estas pinturas à menoridade, não deixa de ser interessante visitá-las e ver a filha de Dibutades ora vestida, ora nua, a sós com o seu amante ou acompanhada por muitos visitantes. Noutras ocasiões, substitui-a um homem, geralmente belo. E enquanto as obras se distinguem nestas variações, assemelham-se todas na maneira como enquadram o gesto e momento exactos em que o pincel toca o contorno da sombra. Une-as o facto de serem um testemunho inusual de habilidade técnica, uma perícia multiplicada por três: a do pintor-pintor, o que fez o quadro que olhamos; a do pintor-pintado, o que traça os contornos da sombra imagem amada; e finalmente a do pintor supremo ou último, a luz, da vela ou do sol, o que projecta absoluta e rigorosamente a imagem na parede.

Estes atributos contribuem para que todos esses quadros povoados de figuras serenas sejam uma demonstração de compostura, mais do que composição, seguramente porque se dedicam à representação de um evento extraordinária, um instante sagrado, a sua própria natividade. É coisa com o seu quê de bizarro: pintar um desses quadros é como se filha e mãe, adoptando-se uma à outra, ensaiassem exaustivamente, incestuosamente, o ritual do seu próprio parto. Como consequência da reverência e do embaraço devidos a essa cerimónia, presenciamos um parto racional, árido e exangue. É por isso que em nenhum

---

<sup>3</sup> Em algumas versões não é desta cidade, mas de Sición que se trata.

outro exemplo da Pintura se constata melhor o quanto a tinta é mácula e o quanto impera escondê-la.

A ideia não é exactamente nova; já Walter Benjamin tinha dito, por outra via, o mesmo; notando, além do mais, que ao contrário do signo, que se imprime, a mácula da pintura é algo que *emerge*<sup>4</sup>. De resto, também no séc. XX a Pintura modernista foi celebrenemente descrita como a ruptura com esse modo de fazer, em que a arte se esconde a si mesma através da “dissolução do meio”<sup>5</sup>. Mas é justo observar que o que se origina no acto de tapar corresponde a uma certa predisposição desta arte para a dissimulação. E aqui não repisamos a velha crítica de Platão, a de que a *mimesis* se interporia de algum modo entre nós e a verdade; falamos tão só da consequência de uma das mecânicas mais básicas da Pintura, do acto de aplicar tinta sobre uma superfície, tapando-a. Ora isso é algo que também faz parte do mito do nascimento, não fosse o pai oleiro da jovem ter coberto de barro os esforços da sua filha, dos quais emergira, evidentemente, um desenho, e não uma pintura.

\* \* \*

Pensamos no riso. Enquanto uma certa pintura se mergulha em perícia reverente, os quadros do pintor de tabuletas parecem despontar da *imperícia*. A imperícia, ou o reconhecimento de um determinado ingrediente das acções involuntárias, é como Henri Bergson identifica no primeiro artigo do seu *Ensaio sobre o significado do cómico*<sup>6</sup> uma das causas mais elementares daquilo que nos faz rir. Contudo, isto assim dito não se nos afigura suficiente para explicar a intromissão dessa emoção na contemplação pictórica. Não aparenta haver nada de extraordinário no facto de um pintor esbarrar contra um simples desafio mecânico que se lhe coloca.

Então, porque nos rimos quando olhamos alguns quadros? Porque o fazemos, involuntariamente ou secretamente, momentos antes de nos censurarmos a não fazê-lo, seja por respeito ao local onde nos encontramos, à proximidade do artista, ou à nossa própria

<sup>4</sup> Tradução nossa. No original: “Hier ... der erste fundamentale Unterschied ..., dass das Zeichen aufgedruckt wird, das Mal dagegen hervortritt.”. Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften, Band II*. Suhrkamp, 1977, *Ueber die Malerei oder Zeichen und Mal* p.605.

<sup>5</sup> Clement Greenberg. «Modernist Painting». Em: *Forum Lectures* (1960), “realistic, naturalistic art had dissembled the medium, using art to conceal art”.

<sup>6</sup> Henri Bergson. *O riso. Ensaio sobre o significado do cómico*. Guimarães editores, 1988, p.21.



descrença de que essa possa ser uma reacção apropriada frente a uma obra de arte? Não falamos aqui daquele riso secundário de satisfação que se deve sobretudo ao pintor sempre que os seus expedientes incluem a farsa ou a paródia. Esse riso é, aliás, semelhante ao que nos provoca normalmente a escrita humorística, por exemplo; muito mais frequentemente nos rimos das ideias que as palavras compõe do que das palavras elas mesmas. Certamente nunca são as palavras que se riem de nós; porém é algo semelhante a isso que sucede num quadro. É que mesmo que nos possamos rir do artista desamparado como de um palhaço, não sacudimos facilmente o facto de que parte dos seus trabalhos se materializem num objecto que se ri de volta, ou que pelo menos nos ilude nessa perfeita aparência.

Pensamos então no riso que rimos *com* o gato das tabuletas, já que, como é óbvio, um quadro não se ri, somos sempre nós que o fazemos por ele. É um riso que se inicia no escárnio, mas do qual perdemos subitamente, no meio do quadro que nos enfrenta, o rasto e a mira. Um riso como uma espécie de espasmo higiénico com o qual consertamos mentalmente os ângulos dessa pintura que parecem ter ficado inexplicavelmente descobertos. Parece haver sempre qualquer coisa de indecente ou impróprio nesses quadros, alguma sujidade que passa da pintura para o espectador. Em todo o caso, os processos alheios à Pintura, tais como a História da Pintura, retomarão as diligências de higienização, sub-titulando convenientemente os quadros, encaixilhando-os em molduras psíquicas, políticas, espirituais, socio-económicas; transformando o trabalho de pintores malditos em bibelôs adoráveis. Dessa forma fica-nos vedada a autêntica reacção de horror com que foram tantas vezes saudados, de forma virulenta mas também honesta, as realizações desses artistas.

Para perseguir com mais eficácia essas gargalhadas, talvez haja que tirar da equação o pintor de tabuletas, já que, como qualquer protagonista de mitos, ele é tão insuspeito das consequências ulteriores das suas acções quanto o são, semelhantemente, a rapariga coríntia ou Helena de Tróia no que diz respeito ao nascimento de uma arte ou à eclosão de uma guerra. Depois, podemos olhar com mais atenção para as teses de Bergson, quando nos diz que o cómico é aquilo que se origina em “todo o incidente que chama a atenção para o físico quando é o moral que está em causa”. Segundo Bergson, isto é o que acontece com a frase “era virtuoso e gordo” e com o facto de, como terá notado Napoleão,

se poder “passar da tragédia à comédia pelo simples facto de uma pessoa se sentar”<sup>7,8</sup>. Antes de Bergson, já o viajante de quartos autobiográfico de Xavier de Maistre concebera um sistema metafísico que o dividia ele próprio em duas partes, a alma e o *outro*, e se espantara como esse último (o seu *animal*) lograva cometer, durante as viagens da alma, certos actos materiais inoportunos, tais como queimar-se na tenaz da lareira ou invadir o quarto de determinadas donzelas<sup>9</sup>. É assim que podemos pensar no cómico como algo que existe numa região de fronteira, nas lacunas do ser, entre a alma e o corpo ou nas lacunas da linguagem, entre o literal e o figurado.

Enfim, nós que observamos que a Pintura, seja sustentada por mitologias ou por sucessivas camadas de dissimulação, seja na segura neoclássica ou na tormenta romântica, aspira a projectar-se nos céus do pensamento erudito com a vitalidade de uma autêntica inteligência humana, não devemos espantar-nos que ela sofra em igual medida dos embaraços e contrariedades que essa condição impõe. Ou, dito de outra forma pela poeta Horácio, aquele que comparou Pintura e Poesia, “até o bom Homero dormita”<sup>10</sup>. E portanto, tal como a alma de Xavier de Maistre não advertiu o *outro*, da *pequena ausência* que tomaria, sucedem-se durante esses voos da Pintura certos incidentes pictóricos que a fazem pousar bruscamente na superfície. Bergson fala do momento em que o “corpo se sobrepõe à alma”, da “forma a querer comprimir o fundo, a letra a querer impor-se ao espírito”. E se (talvez fitando ainda alguma profundidade literária) não esperávamos esse vazio entre a tinta e o sentido, tropeçamos nele. É nesse instante de queda que somos invadidos por um particular olhar pictórico, o nosso próprio olhar reflectido nos olhos brilhantes de pardos e inusitados gatos que despontam das sombras da tinta, não nos restando mais que as convulsões do riso como forma de expulsar esses seres.

Um espectador pós-moderno, ou simplesmente atento ao séc. XX, poderá pensar que as práticas modernistas nos curaram desta desatenção e que, de alguma forma, nos inocu-

---

<sup>7</sup> Ibid., p.46.

<sup>8</sup> Também antes de Bergson, já Nikolai Gogol tinha escrito mais ou menos o mesmo na forma inversa, notando em *Almas Mortas* que “se passa da alegria à tristeza por se permanecer de pé e contemplar algo durante tempo suficiente” (Nikolai Gogol. *Dead Souls*. Trad. por Bernard Guilbert Guerney e Susanne Fusso. Yale University Press, 1996, p.53).

<sup>9</sup> Xavier De Maistre. *Viagem à Volta do Meu Quarto. Expedição Nocturna à Volta do Meu Quarto*. Tinta da China, 2015, 1795, p.28-29.

<sup>10</sup> Horácio. *Horatii Flacci Ars Poetica*, ll. 354–360. *Quandoque bonus dormitat Homerus*. O outro dito de Horácio a que nos referimos é o célebre *ut pictura poesis* (a poesia como a pintura).

laram contra estas inquietações. Com efeito, durante esse período, surgem pela primeira vez, nos lugares mais destacados das teorias pictóricas, todas aquelas coisas absolutamente concretas e palpáveis às quais se convencionou, absurdamente, chamar “abstracção”: os borrões, as rasuras, os recomeços, etc. Surgem depois as deformações propositadas, as garatujas, os automatismos, o *pastiche*, o *deskilling*, os cruzamentos interdisciplinares, a “pintura expandida”. Enfim, todos aqueles recursos com nomes mais ou menos pomposos com que a Pintura se propõe atentar contra a sua própria linguagem com vista a convocar directamente no espectador a experiência estética na qual ele está irremediavelmente viciado e que é, podemos agora afirmá-lo, o estorvo do olhar devolvido.

O modernismo poderá, quanto muito, reclamar como sua a herança da elevação do erro, do fracasso e do acaso às categorias cimeiras de beleza, porém mesmo isso não é certo se nos lembrarmos do pintor chinês Shi-Tao que no séc. XVII pintou *Dez mil borrões feios*, ou se nos lembrarmos das paisagens de Alexander Cozens feitas igualmente a partir de um borrão. Afinal, esses recursos não constituem qualquer novidade ou invenção recente, sendo antes coisas intrínsecas da Pintura. Foram meramente postas em evidência por aquela que foi a inovação autêntica da pintura modernista, a saber, o acto de se ter virado sobre si e sobre o seu fazer, apenas para nisso constatar que o local onde o borrão de tinta tem vivido todos estes anos continua a ser, mais experiência menos experiência, a superfície de um quadro.

Por fim, nem o modernismo obteve alguma fórmula mágica, nem estamos de algum modo imunes aos estorvos da Pintura, pelo menos enquanto formos assombrados, tal como o é o pintor Gerhard Richter<sup>11</sup>, pelo dado inigualável de que o erro e o acaso são sempre melhores do que nós.

\* \* \*

Retomemos o gato. Como se sabe, o gato de Cheshire é um ser tornado mundialmente famoso por Lewis Carroll, esse escritor inglês mais afortunado. De todas as criaturas do país das maravilhas, o gato é o ser mais imprevisível. Porém, o que Carroll acrescentou de extraordinário ao gato de Cheshire foi, paradoxalmente, a sua subtracção: deu-nos o sorriso sem gato. Eis como Alice o descreve, no original:

---

<sup>11</sup> Donald B. Kuspit. *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*. Contemporary artists and their critics. Cambridge University Press, 1994, p.159.

*“Well, I’ve often seen a cat without a grin”, thought Alice, “but a grin without a cat! It’s the most curious thing I ever saw in all my life”*<sup>12</sup>

Se, curiosos, perguntarmos onde reaparece, depois de desaparecer, esse gato, a resposta, do gênero mitológica, parece agora ser inequívoca: num quadro. Com efeito, enumerar as curiosas maneiras em que o gato de Cheshire se assemelha a um quadro é um ímpeto quase invencível. Tão assim o é que esqueceremos, por momentos, a mais que avisada lição que Italo Calvino nos dispensa a propósito do mito, a que também nos lembra que nas interpretações alegóricas só temos a perder<sup>13</sup>. Lixemo-nos pois, para essa sabedoria, partamos no encalço do gato como daquilo que nunca compreendemos verdadeiramente no nosso quadro favorito. Perdemos-lo logo de vista, mas ele-lo novamente que nos persegue, nos examina e nos complica. Reparte-se, multiplica-se em sentidos: líquidos e ebóreos, poeirentos e negros. Fita-nos, persiste, viaja, viaja-nos, perdura, perdura-nos. Por fim, enfim, respiremos, resignemo-nos. Nunca o conseguiremos agarrar. É coisa “poeticamente impossível de agarrar”<sup>14</sup>.

A obra de Carroll é um monumento a esse sorriso impossível, uma ode à curiosidade. Nada alheia a isso mesmo, a comunidade acadêmica já dedicou ao gato de Cheshire, como a todo o elenco daquele país, muita explanação hermenêutica. A mais recente<sup>15</sup> conta-nos que o gato é realmente um tal professor de Carroll, cujo prestígio eclesiástico rima com “catenária”, figura matemática em forma de sorriso que Carroll, um matemático, certamente conheceria. Enquanto curiosos como Alice, ou enquanto matemáticos como Carroll<sup>16</sup>, pode ser que esta descoberta nos comova, mas *hélas*, não perdura. Totalmente ao contrário da obra de Carroll: ela sim perdura apesar de toda a exégese — e nunca devido a ela.

<sup>12</sup> Lewis Carroll. *Alice’s Adventures in Wonderland*. Sunshine series. Lee e Shepard, 1869, p.94.

<sup>13</sup> Calvino, op. cit., “Sou imediatamente tentado a ver este mito como alegoria....Mas eu sei que qualquer interpretação empobrece o mito e sufoca-o.” Tradução nossa.

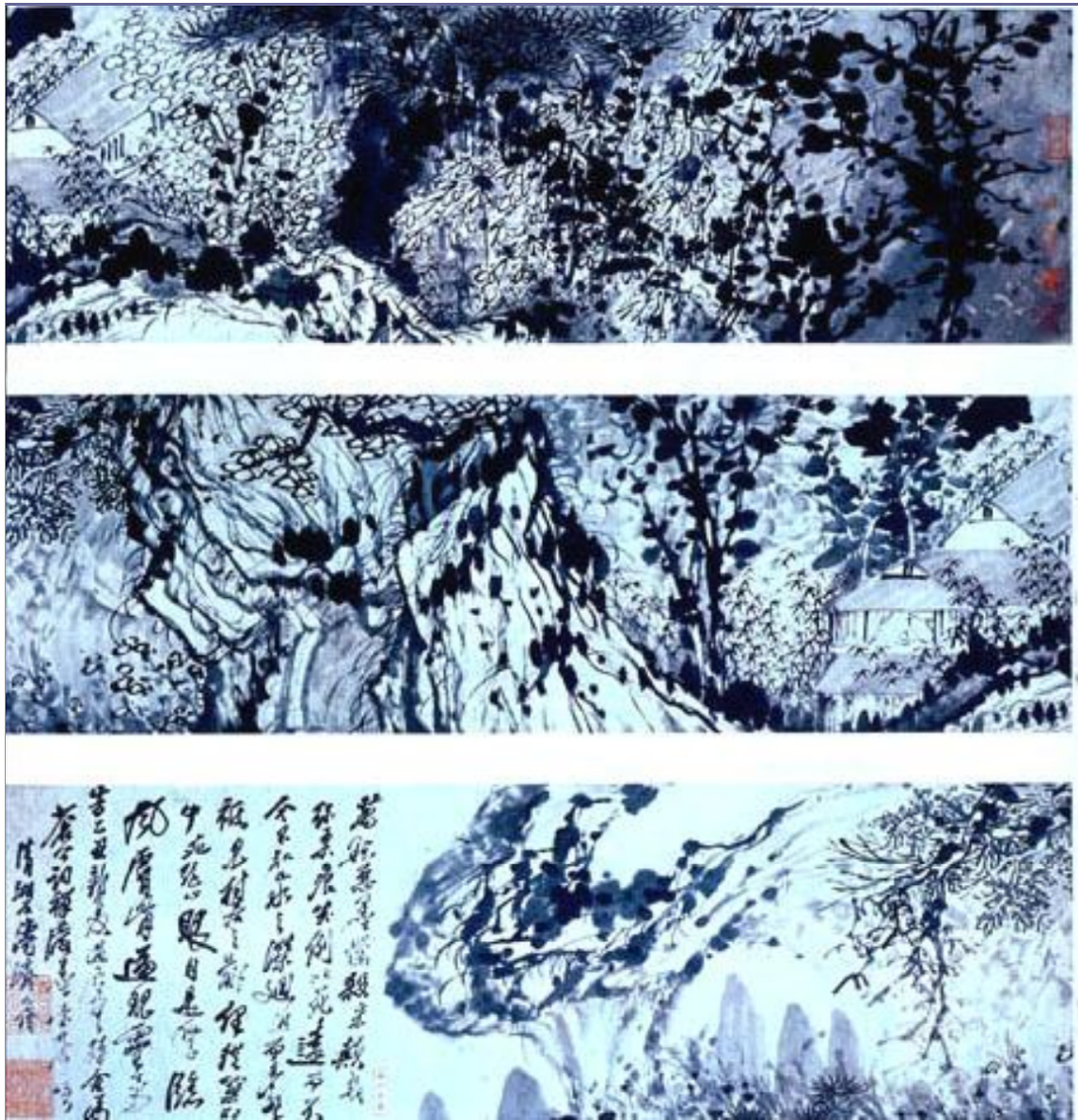
<sup>14</sup> Salvador Dalí citado por Manuel João Gomes em Raymond Roussel. *Novas Impressões de África*. 1928. Trad. por Luíza Neto Jorge. Com pref. de Manuel João Gomes. Fenda, 1988, p.12.

<sup>15</sup> David Day. *Alice’s Adventures in Wonderland Decoded: The Full Text of Lewis Carroll’s Novel with its Many Hidden Meanings Revealed*. Doubleday Canada, 2015.

<sup>16</sup> Resumamos então, por curiosidade, o argumento de David Day. Da primeira vez que o vê, Alice trata o gato, com deferência, por “Cheshire Puss”, uma referência ao reverendo Pusey, que detinha na altura, pelas suas traduções de Santo Agostinho, um estatuto conhecido como *catena patrum*, (“patristic catenary” ou “cadeia paternal”). A catenária é também a rigorosa forma matemática de descrever a curva desenhada por uma corrente presa em dois pontos (como uma ponte suspensa). É semelhante à parábola (que é mais conhecida), e lembra um sorriso rasgado.

Da mesma forma, é extremamente vantajoso que Samuel Maunder nos traga novamente o mito como mera alínea, que tenha incluído apenas informação mitológica suficiente para podermos imaginar a espécie maravilhosa e extraordinária de fracasso que se terá cruzado com esse ignoto pintor de tabuletas, que transforma leões em gatos sorridentes, e a quem devemos as mesmas honras que a Apeles.

São estas honras, na sua forma escrita, aquilo a que nos propusemos neste texto. Fracassando, ficamos com o gato.



Shi Tao. *Dez mil borrões feios*, 1685, tinta e aguada sobre papel de arroz.

## 5. Dez mil borrões

Em 1685, o pintor chinês Shi Tao pinta uma longa tira de papel de arroz com um pincel molhado em diferentes aguadas de tinta negra. É uma paisagem. De floresta densa, com uma ou duas casas, outras tantas escarpas, muitas árvores. Não há horizonte. Não sabemos em que sentido, se é que algum, foi pintado o papel longilíneo, mas à esquerda disto tudo houve espaço para um poema, uma reflexão, em nove colunas de caracteres chineses. Um escrita feita, tudo indica, com o mesmo pincel. O que diz o poema? Que não é uma paisagem, são dez mil borrões feios:

*Dez mil borrões feios de tinta para envergonhar Mi Fei; algumas pinceladas flácidas para fazer Tung Yuan rebolar-se com riso. A perspectiva não tem unidade, da minha ignorância de uma paisagem serpenteante; à frente muito confuso, só se vêem umas cabanas rústicas. Consegui furar o bolor e libertei os olhos da minha mente. Como um Transcendente a cavalo no vento, de carne e ossos feitos etéreos.<sup>1</sup>*

\* \* \*

Alguns de nós visitámos museus enquanto jovens, ou enquanto jovens artistas. Museus sinuosos com vários pisos, salas amplas, paredes repletas de quadros pintados a têmpera e óleo mostrando figuras maiores do que nós. Da primeira à última sala dispensámos cada vez menos atenção a cada um deles. Exaustos, declarámos que não poderíamos ver nem mais uma virgem com o menino. Com efeito, à saída, não conseguíamos lembrar-nos de nenhuma dessas imagens em particular. Noutra ocasião, passou por nós um grupo excursionista encabeçado por um guia falante. Recordou a cena bíblica, as viagens e as amarguras do artista, quem o empregou, o porquê histórico das coisas. Abundante adjectivação da habilidade do mestre. Logo a inscrição escondida, o retrato escondido, o significando oculto do cãozinho da menina. Saímos do museu mais satisfeitos, olhámos muito mais para cada quadro. Mas o que fizemos foi *ouvir*, e não *ver*, foi sermos embalados por alguém que nos *explicou* o quadro. Talvez para nos proteger de alguma vergonha ou de um ataque de riso. É que não há muitos guias como Shi Tao que nos mostrem, além dessas coisas todas, talvez antes delas, as dez mil pinceladas mudas que nos confrontam.

---

<sup>1</sup> Tradução da versão inglesa elaborada para acompanhar a composição musical homónima do compositor chinês contemporâneo Hyo-shin Na. *Ten Thousand Ugly Ink Blots*. Trad. por Hyo-shin Na. 2006.

Na China, dominado o pincel tradicional, a tinta aguada e o papel de arroz, um escritor é sempre um calígrafo, e um pintor em potência. Shi Tao era-os e além deles também era poeta, arquitecto, paisagista e monge. Na pele de *monge abóbora amarga*, deixou escritos um conjunto de preceitos sobre pintura, conhecidos como as *anotações de pintura do monge abóbora amarga*. Lemos na primeira dessas anotações, sobre a *pincelada única*:

*Os movimentos do pulso devem ser livres ...devem começar como se cortassem, inscrever-se como rasgando, fazer encharcar e fazer vazios, quebrar e cortar resolutamente, mover-se horizontalmente e transversalmente como água que penetra fundo ...e fazer isto naturalmente sem ser minimamente forçado.*<sup>2</sup>

Antes de Shi Tao ter escrito isto, as lendas antigas chinesas já falavam<sup>3</sup> de um tal pintor Wu Tao Tse que terá vivido cerca de 1000 anos antes. Conta essa lenda que um dia, após ter pintado uma paisagem de bruma, Wu Tao Tse a penetrou, e lá desapareceu<sup>4</sup>. Já escrevemos antes sobre um certo sentido latente de evasão que anima o pintor<sup>5</sup>, mas nunca se soube como se faz realmente para entrar por um quadro adentro.

Evidentemente, também não se sabe hoje. No entanto, muitos anos mais tarde, Vincent Van Gogh, então apenas aspirante a desenhador, escreveria uma coisa notavelmente próxima aos dois pintores chineses, sem que tivesse, tudo indica, alguma vez ouvido falar deles. Van Gogh fala em “abrir uma passagem invisível”:

*Desenhar o que é? Como lá se chega? É a acção de abrir passagem através de uma parede de ferro invisível que parece estar entre aquilo que sentimos e aquilo que podemos. Como deve atravessar-se tal parede, porque não serve de nada bater-lhe forte, deve minar-se a parede e atravessá-la como uma lima, lentamente e com paciência, na minha opinião.*<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Tradução nossa do inglês de Osvald Sirén. *The Chinese on the Art of Painting: Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties*. Dover Fine Art, History of Art. Dover Publications, 2013, p.185.

<sup>3</sup> Citação colhida no filme documentário de Alain Jaubert. *L'Unique trait de pinceau*. 2000, aos dez segundos.

<sup>4</sup> Noutras versões do mito, Wu Tao Tse bateu palmas frente a uma grande pintura dos portões de uma cidade, que então se abriram.

<sup>5</sup> João Távor. «Fugiu um condenado à morte». Não publicado. 2017.

<sup>6</sup> Vincent Van Gogh. *Vincent van Gogh: The Letters*, (A Théo, Haia, 22 de Outubro de 1882).



Este excerto de uma carta que Van Gogh escreveu ao irmão foi colhido de *O suicidado da sociedade*, de Antonin Artaud, um texto que é tanto uma autobiografia do poeta e dramaturgo quanto o elogio exaltado da obra de Van Gogh, com quem Artaud se identifica. Eis como se descreve uma exposição de Van Gogh:

*Uma exposição de quadros de Van Gogh é sempre uma data histórica. Não digo na história das coisas pintadas mas na história pura e simplesmente. ...Porque não há fome, epidemia, explosão de vulcões ...que torça o pescoço à cabeça ...como uma pintura de Van Gogh — saindo à luz do dia, recuperando a própria vista, o ouvido, o tacto, o aroma, nas paredes de uma exposição.*<sup>7</sup>

Talvez por não ser ele próprio um estranho ao desenho, Artaud trata as obras de Van Gogh sem nunca esquecer a matéria de que são compostas. Quanto à inspiração de que se alimenta o pintor, afirma que nos seus quadros “não há fantasmas, nem drama, nem assunto ...nem objecto”, antes um “tema desesperado com o próprio assunto”<sup>8</sup>. Artaud precisa-nos exactamente o que Van Gogh *não* quer dizer com “atravessar a parede”: escreve que o pintor decidiu não “ultrapassar o seu tema” e que desde que ele o fez já nada há de “menos ultrapassável do que o tema”<sup>9</sup>.

\* \* \*

Em Van Gogh, reconhecemos a vida de um desenho e de uma pintura devoradores de todas as naturezas, todas as experiências, e, como é evidente, todos os pintores. Não é só no sentido figurado que se pode dizer de Van Gogh que ele captura a natureza. Absorve-a na tinta. Há mesmo grãos de areia soprados pelo vento Mistral numa tela pintada na praia; e numa paisagem de bosque, pequenas folhas perdidas desse mesmo bosque<sup>10</sup>. Previsivelmente, essa muito curta distância que separa os seus quadros da terra não impressionou apenas Antonin Artaud. O filósofo Martin Heidegger viria celebrenemente a incluir, nos textos das conferências que viriam a compor *A Origem da Obra de Arte*, uma referência a uns sapatos velhos tais como os pintou Van Gogh:

<sup>7</sup> Antonin Artaud. *Van Gogh, o suicidado da sociedade*. 1947. Trad. por Aníbal Fernandes. Lisboa: Etc. Publicações Culturais Engrenagem, 1983, p.14.

<sup>8</sup> Ibid., p.29.

<sup>9</sup> Ibid., p.34.

<sup>10</sup> Devi Ormond. *Van Gogh's Studio Practice: Meisje in het bos (rapariga no bosque)*. 2011.

*Um par de sapatos e nada mais. E no entanto.... Da abertura escura do forro esgotado dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador.*<sup>11</sup>

Desta só frase de Heidegger estalaria um debate que arrastaria com ele uma vaga de filósofos e historiadores, entre eles Jacques Derrida. Derrida escreve um ensaio um tanto azedo, *Restitutions de la vérité en peinture* (sic<sup>12</sup>). Nele, chama “ridículas e lamentáveis” às “projeções” do filósofo alemão<sup>13</sup>. A certa parte, prescreve uma leitura em três línguas diferentes da passagem polémica<sup>14</sup>.

Da nossa parte, assim fizemos, mas não presumimos em algum momento querer responder ao texto de Derrida, que se espraia, só sobre este assunto, em páginas além da centena. Tão só assinalamos que parece ter passado em claro, em toda essa filosofia poliglota, a palavra *fita-nos* (*starrt*, em alemão). A tradução inglesa engoliu-a para *stands forth*, mas no original alemão, e também no português<sup>15</sup>, subsiste a ideia de que há qualquer coisa no quadro que nos olha fixamente. Ora, só por sí, a palavra escolhida é singular, não menos porque não se trata de um vulgar olhar: como se sabe, *fitar* é coisa “esfíngica e fatal”<sup>16</sup>. É a coisa mais extraordinária e honesta que um quadro faz, e realmente a única que pode fazer no reino visual onde se afirma.

Poderemos ainda notar, servindo-nos de uma pequena tautologia, que os quadros *não falam*. Porém, o que não faltou durante o século XX foram acesas discussões sobre o que os quadros diziam. Sobre os seus direitos inalienáveis: tanto a não dizer nada — como a dizer tudo. A coisa agudizara-se quando, por exemplo, em dez mil borrões de tinta feitos por Henri Michaux já não se descortinava, à partida, qualquer paisagem.

Clement Greenberg foi a figura marcante dos anos 60 que melhor teorizou a obsessão antiga dos pintores com a profundidade e superfície. Enquanto os velhos mestres se empenhavam em que vissemos primeiro a paisagem e depois o quadro, e assim escondiam a pintura com a pintura, os modernistas mostraram-nos primeiro a planura<sup>17</sup> da sua superfície

<sup>11</sup> Martin Heidegger. *Holzwege*. Vittorio Klostermann, 1977, p.19.

<sup>12</sup> Note-se *pointure* (técnica de costura de sapateiro) e não *peinture* (pintura)

<sup>13</sup> Jacques Derrida. «Restitutions – de la vérité en peinture». Em: *La Vérité En Peinture*. Flammarion, 1978.

<sup>14</sup> Ibid., p. 336.

<sup>15</sup> Martin Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70, 2015, p.24.

<sup>16</sup> Fernando Pessoa. *Mensagem*, últimos versos do poema *O dos castelos*.

<sup>17</sup> A palavra *planura* foi aqui melhor tradução encontrada para a difícil *flatness*, com a pequena vantagem,

e nada mais. Greenberg concede que essa “planura para a qual a pintura modernista se orienta nunca pode ser absoluta”<sup>18</sup>: a partir do momento que a tinta toca na tela, forma-se uma profundidade, tanto literalmente como metaforicamente. Nesse ensaio seminal, insiste também na ideia de que a pintura modernista assim se orienta para se afirmar perante a escultura, e não para negar ostensivamente alguma dimensão literária ou representacional<sup>19</sup>.

Estas ressalvas não parecem ter satisfeito Thomas McEvilley. Nos anos oitenta, com alguma violência, McEvilley viria a acusar Greenberg “e o seu séquito”<sup>20</sup>, de fazerem separações inúteis entre forma e conteúdo, de promoverem o *mito* da arte pura e autónoma, de negar a significação. Diz-nos, pelo contrário, que os quadros modelam sempre uma realidade exterior<sup>21</sup>. Mostra-nos os diagramas abstractos dos homens de Neandertal e desvenda mandalas taoistas nos últimos quadros de Ad Reinhardt<sup>22</sup>. Num dos seus ensaios, enumera 13 formas diferentes<sup>23</sup> de um quadro transportar enunciados sobre o mundo. Viperinamente, inclui nessa lista o facto de um quadro de Jackson Pollock transportar nele hoje em dia toda a bagagem greenberguiana que sobre ele foi escrita. Não obstante, nunca ficamos inteiramente satisfeitos com a interpretação que McEvilley vai fazendo das obras, embora seja hábil e erudita a sua argumentação. No mínimo, a sua afirmação de que os ângulos rectos de Mondrian equivalem “à consistência e o rigor matemáticos”<sup>24</sup> pode causar certa apreensão, mesmo aos matemáticos de nível elementar (como supomos ser o leitor).

Talvez possamos temperar a questão com a visão de Paul Ricoeur, mais longe dos quadros, e deste lado do atlântico. Para Ricoeur, um Heideggeriano, a obra de arte é um trampolim para o *ser*, o que é o mesmo que dizer que é um símbolo, uma metáfora viva. Não é uma mera alegoria esvaziante, mais sim algo que nos “coloca na origem do ser que fala”<sup>25</sup>. E apesar de toda essa densidão, não é um símbolo transparente, é opaco. Existe

---

de que, de certo modo, rima com paisagem campestre.

<sup>18</sup> Clement Greenberg. «Modernist Painting». Em: *Forum Lectures* (1960), 14º parágrafo, tradução nossa.

<sup>19</sup> Ibid., 10º parágrafo, tradução nossa.

<sup>20</sup> Principalmente Michael Fried, Rosalind Krauss, e Susan Sontag (Thomas McEvilley. «Heads it's form - Tails it's not content». Em: *Art & Discontent*. Documentext, 1991, p.26)

<sup>21</sup> Ibid., p.26.

<sup>22</sup> Ibid., p.35.

<sup>23</sup> Thomas McEvilley. «On the manner of addressing clouds». Em: *Art & Discontent*. Documentext, 1991, p.29.

<sup>24</sup> Idem, «Heads it's form - Tails it's not content», p.31.

<sup>25</sup> Paul Ricoeur. *O Signo Dá Que Pensar*.

inegavelmente significação na arte, porém isso é algo que se dá “em e pelo sentido literal” do símbolo. A imagem poética é o lugar por excelência dessa criação de sentido:

*Quando Shakespeare fala do tempo como um pedinte, ensina-nos a ver o tempo como... a ver o tempo como um pedinte.*

*[...] a substituição [da alegoria] é uma operação estéril, ao passo que numa metáfora viva a tensão entre as palavras, ou mais precisamente, entre as duas interpretações [...] extrai uma verdadeira criação de sentido.*<sup>26</sup>.

Como pode então Artaud escrever sobre a pintura de Van Gogh? Basta nunca descrever um “Van Gogh depois de Van Gogh”. Isso não exclui dizer que Van Gogh é pintor porque “reinventou a natureza, fê-la como que retranspirar e suar, espirrar aos feixes nas telas, ao molhos como que monumentais de cores, a secular moagem de elementos, a assustadora pressão elementar de apóstrofes, estrias, vírgulas, barras ...”<sup>27</sup>

Eis então uma forma de *não-ultrapassagem*: deixar a superfície *retranspirar*. Deixá-la respirar, deixá-la ser. Artaud mostra que não precisamos de ultrapassar os quadros de Van Gogh, ou mesmo sequer os pisar, para fazer deles um trampolim poético para o nosso discurso. Como notaria Susan Sontag, Artaud “revela a superfície sensual da arte sem se rebolar na tinta”<sup>28</sup>.

Por fim, cabe-nos necessariamente citar, do próprio pintor, um pensamento sobre esta matéria:

*E aquilo que Miguel-Ângelo disse numa metáfora esplêndida, penso que Millet disse sem metáfora, e talvez Millet nos possa ensinar melhor que todos a ver...*<sup>29</sup>.

\* \* \*

Artaud não resiste a perguntar-se o que teria pintado Van Gogh se não tivesse morrido aos trinta e sete anos, mas diz que não pode “*resolver-se a acreditar*, depois dos corvos” — o

<sup>26</sup> Paul Ricoeur. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Edições 70, 1976, p.63 (ênfase nossa).

<sup>27</sup> Artaud, op. cit., p.28.

<sup>28</sup> “...reveal the sensuous surface of art without mucking about in it”, Susan Sontag. «Against Interpretation». 1964. Em: *Shifter Magazine* (2015), p.9.

<sup>29</sup> Van Gogh, op. cit., (A Théo, Nuenen, Janeiro de 1885).

quadro que Artaud diz ter sido em parte pintado com uma bala alojada no baço — “que Van Gogh pintasse um quadro mais que fosse.”<sup>30</sup> Certamente já foi notado por outros, como René Huyghe, que no traço dos últimos desenhos se “petrificava já a lava”<sup>31</sup> que em Arles fora torrencial; que o próprio pintor admitia “voltar ao trabalho com o pincel a cair quase das mãos”<sup>32</sup>; que falava já na derradeira carta na “derrota”, na sua “razão meio fundida”<sup>33</sup>.

Ao último quadro dos corvos atribui-se, compreensivelmente, um simbolismo intenso. Porém, talvez demasiado intenso, porque assim se ofuscam as outras composições da série dos campos de trigo que foram feitas em pinceladas cada vez mais inusitadas. As tais que foram feitas com a razão “meio fundida” e que apesar disso (por causa disso?) são invulgarmente lúcidas. Ao contrário de Artaud, não nos resolvemos a acreditar que, tivesse tido a saúde, Van Gogh não fosse muito mais longe. Sem nunca ultrapassar o tema, bem entendido. Ao contrário de Artaud e Huyghe, não vemos nesta última fase senão lucidez pictórica. Não é difícil acreditar, que dali em breve, da mesma forma que um dia olhou o seu quadro de girassóis e dele fez um quadro ainda melhor, não olhasse também, no dia seguinte, uma só pincelada líquida de outro quadro e se pusesse, com o mesmo apetite voraz que demonstrava pela realidade, a pintá-la, a pintar a pintura. Tão-pouco é certo que fosse o primeiro: no final de contas, é no ano da morte de Van Gogh que Maurice Denis observa que um quadro, “antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma qualquer anedota, é essencialmente uma superfície plana coberta de cores e numa certa ordem arranjadas”<sup>34</sup>. Que escreveria ele dessa experiência de Van Gogh? Ela seria, evidentemente, o que o séc. XX resolveu chamar abstracção. Mas se Van Gogh pintava “como um sonâmbulo”, *experimentaria* alguma vez a abstracção? Ou seria antes *tomado* por ela? E não demonstraria ele, melhor que ninguém, que essa palavra com esse sentido etéreo é uma forma absurda de designar — e empobrecer — aquilo que encontra na superfície pintada ou desenhada a sua realidade mais franca?

\* \* \*

---

<sup>30</sup> Artaud, op. cit., p.19. Ênfase nosso.

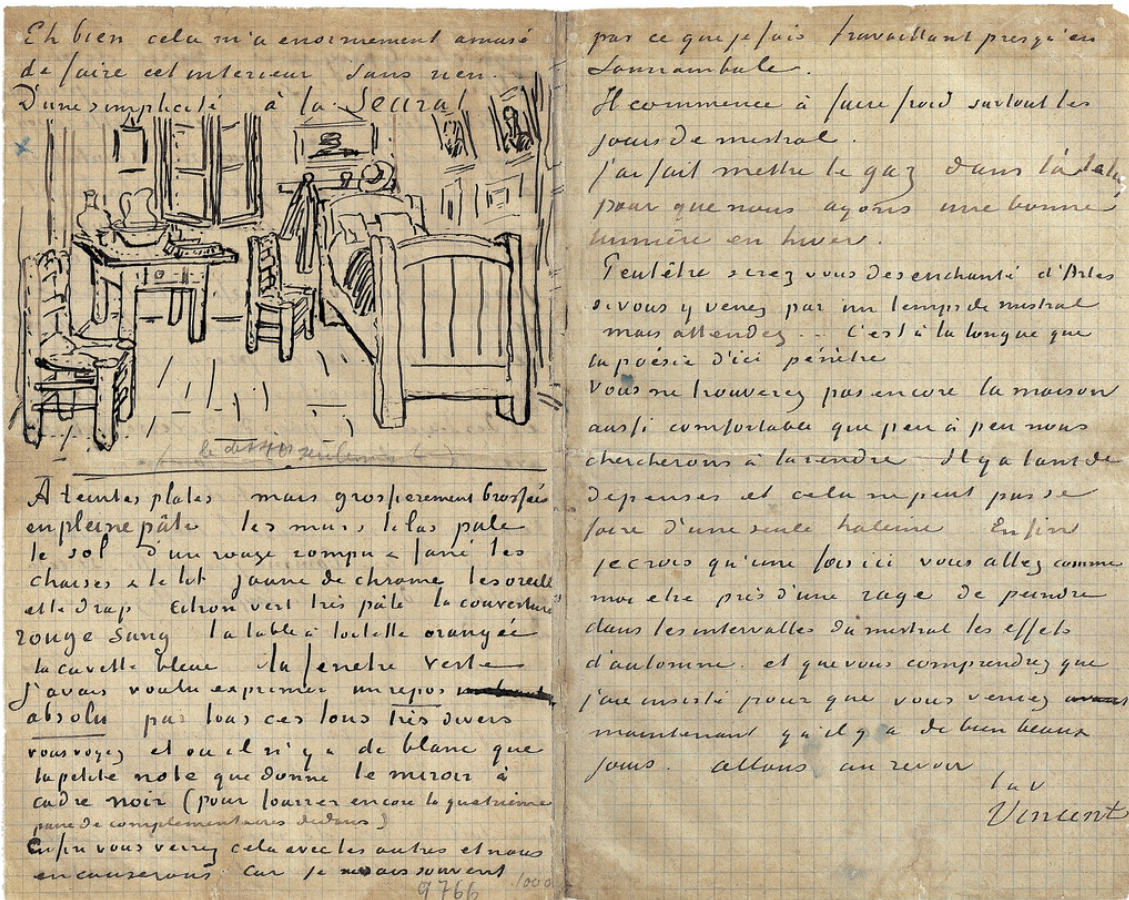
<sup>31</sup> René Huyghe. *A arte e a alma*. Trad. por Jacinto Baptista. Bertrand, p.59.

<sup>32</sup> Van Gogh, op. cit., (a Théo e Jo, Auvers-sur-oise, Julho de 1890).

<sup>33</sup> Ibid., (a Théo e Jo, Auvers-sur-oise, Julho de 1890).

<sup>34</sup> Maurice Denis. «Définition du Néo-traditionnisme». Em: *Théories 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1920), p. 42-43.

O fim de Van Gogh parece querer demonstrar-nos que a arte, sendo imortal, é mortífera. Mas é mais interessante como ele demonstra, que ao contrário da ciência, a arte não é *inevitável*. Como? Expliquemos: tomemos da ciência um exemplo batido, a gravidade; ou antes, o movimento dos corpos celestes sob a acção desse fenómeno. Ora, com toda o devido respeito a Sir Isaac Newton, se não fosse ele a descrevê-lo, alguém o faria por ele, mais cedo ou mais tarde. Essa pessoa descreveria inevitavelmente essa mesma lei universal. Nada do género se passa com a arte, no entanto é-nos tão inconcebível um mundo sem girassóis ou campos de trigo pintados por Van Gogh – coisas que podiam *não ter sido* – como um mundo sem girassóis ou campos de trigo, ou um mundo sem gravidade.



Vincent Van Gogh. Carta a Paul Gauguin, 17 de Outubro de 1888.

## 6. Viagem à volta do meu quarto

*Sobre todas as coisas está o céu do acaso, o céu da inocência, o céu do mais ou menos, o céu soberbo*<sup>1</sup>

A propósito deste fragmento de *Assim falava Zaratustra* de Nietzsche, pensamos ser útil aqui chamar brevemente o escritor Xavier de Maistre, cujo livro *Viagem à volta do meu quarto* possui um substrato filosófico que se relaciona com aquela citação, particularmente quanto à ideia de acidente. Embora esta obra não tenha qualquer aparência tratadística, talvez possamos, no final do um pequeno ensaio, destapar neste livro alguma incursão em torno das consequências criativas desse elemento do acaso.

Quanto ao assunto de *Viagem à volta do meu quarto*, escrito em 1792, nele se narra o período de 42 dias de prisão domiciliária que é imposto a De Maistre por envolvimento num duelo. Nas primeiras linhas, o autor anuncia-nos imodestamente que “aparece de repente no mundo erudito” com um “livro de descobertas na mão”. Segundo ele, viajar no próprio quarto é “um meio seguro contra o tédio” e a mais cómoda e democrática forma de viajar: serve os indolentes, os indigentes e os medrosos<sup>2</sup>.

O livro é um diário desse cárcere real, traçando um percurso imaginado e acidentado pelas memórias e fantasias que o espaço do quarto evoca no protagonista. De Maistre escreve-o como romance de viagens, parodiando esse subgénero literário particularmente estimado na época em que o *Grand Tour* europeu era um ritual iniciático na vida de qualquer jovem aristocrata. A esta história, De Maistre acrescentaria mais tarde outra, publicada em 1825, a chamada *Expedição nocturna à volta do meu quarto*. O primeiro livro divide-se em tantos capítulos quantos dias durou a respectiva viagem, o segundo relaxa esta estrutura e relata apenas umas horas nocturnas de um segundo quarto.

Enquanto paródia, o principal engenho lúdico é o simulacro de viagem. É executado com muita precisão: descreve-se convincentemente um levantamento topológico do espaço do quarto, as viagens a cavalo no parapeito da janela, reuniões, separações, imprevistos e as jornadas de descanso na poltrona. Cada pequeno relato expõe a banalidade desse quarto, e também o carácter muitas vezes frívolo e ridículo do seu habitante-viajante,

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Verlag von E.W. Fritzsch, 1891. Cap. 3, p.21. Tradução nossa do original: “Über allen Dingen steht der Himmel Zufall, der Himmel Unschuld, der Himmel Ohngefähr, der Himmel Übermut.”.

<sup>2</sup> Xavier De Maistre. *Viagem à Volta do Meu Quarto. Expedição Nocturna à Volta do Meu Quarto*. Tinta da China, 2015, 1795, p.17.



vestido de *roupão de viagem*. A graça deste livro consiste em fazer transferir boa parte desse ridículo para os relatos embelezados e grandiosos que nos trazem viajantes reais.

Essa exploração crítica da própria ideia de viagem (que é apenas uma das possibilidades de leitura da obra<sup>3</sup>) acaba por conduzir tanto à afirmação da sua essência quanto à sua negação. Ou seja, encara-nos uma inquietação filosófica, ao perguntamo-nos se há alguma diferença fundamental entre viajar pelo quarto ou por qualquer lugar exótico. Nessa dimensão desconcertante, quase sinistra, a viagem de De Maistre transforma-se em muito mais que um *pastiche* da literatura de viagens.

Estas agitações do pensamento estão, no entanto, latentes, e do lado do leitor. Tudo indica que são alheias ao autor-aventureiro, que prefere oferecer-nos o seu sistema filosófico mais directamente. Para ele, é mais interessante a dialéctica de desentendimento que reina entre a alma e a sua própria existência material, a que chama *o animal*, ou *o outro*. Desenrola esse conflito numa espécie de *falsetto* neoplatónico, que é apresentado em detalhe no capítulo VI, capítulo destinado “tão-só e apenas aos metafísicos”<sup>4</sup>. Nele explica-nos, por exemplo, como as *pequenas ausências* da alma podem deixar queimar o nosso ingénuo animal na tenaz na lareira, ou como elas são responsáveis por continuarmos a ler uma página tal como esta quando já não estamos realmente a prestar atenção.

Entre as numerosas deambulações da alma de De Maistre, uma boa parte ocupa-se de considerações sobre as artes. A Pintura, por exemplo, é a “arte sublime”<sup>5</sup> (pode tratar-se apenas aqui, como noutros lugares, de um galanteio de sinceridade duvidosa). Podemos ainda encontrar o autor evocando ideias visuais, sempre que não se está a inquietar filosoficamente ou a lesionar o seu *animal*. Descreve-nos os padrões abstractos de luz e sombra que as árvores lá fora produzem na parede<sup>6</sup>, a cor perfeita da cama<sup>7</sup>, contempla retratos e estampas<sup>8</sup>, dialoga com Rafael<sup>9</sup>, invoca Apeles<sup>10</sup>. Cada objecto do quarto é manejado e vivido com uma preocupação singular pela sua forma e textura. Mantém para com cada

---

<sup>3</sup> O livro tem naturalmente outras: no prefácio à edição portuguesa, ressalta-se, por exemplo, a ideia de “exílio íntimo”, e a dimensão política do livro escrito à sombra da “tirania” da Revolução Francesa (ibid., p.10).

<sup>4</sup> Ibid., p.25.

<sup>5</sup> Ibid., p.27.

<sup>6</sup> Ibid., p.23.

<sup>7</sup> Ibid., p.53.

<sup>8</sup> Ibid., p.34.

<sup>9</sup> Ibid., p.65.

<sup>10</sup> Ibid., p.69.

um deles uma reverência e entusiasmo raros: desde a cafeteira, às vigas do telhado, à pirâmide de torradas.

A autora Giuliana Bruno fala, em *De Maistre*, do “espectáculo das coisas que não transportam outro valor senão o seu poder emocional – objectos transformados em narrativas”<sup>11</sup>. Bruno descreve o museu Marés, que o escultor Frederic Marés (1893-1991) fundou e baptizou de *Museu - Sentimental*, e conta-nos como esse museu, que contém apenas objectos de uso pessoal de vários tipos, influenciou por diversas vezes a arte do séc XX. Nessa medida, o quarto de *De Maistre* situa-se no coração deste museu; o seu livro é uma viagem sentimental escrita na “eclosão da modernidade”<sup>12</sup>.

\* \* \*

É quase sempre a pretexto de um objecto do quarto que se iniciam ou terminam etapas da viagem. No capítulo XI, o protagonista dedica-se a limpar o pó a um retrato de uma amante perdida, e nisso recorda o local onde a terá visto pela última vez. Esse local, *um outeiro*, domina todo o capítulo XII. É um capítulo insólito: compõe-se de duas palavras cercadas de abundante pontuação. Ei-lo, integralmente<sup>13</sup>:

. . . . .  
. . . . .  
. . . . . o outeiro . . . . .  
. . . . .  
. . . . .  
. . . . .

O outeiro, pequena elevação de terreno, possivelmente o mais modesto dos acidentes geográficos, é algo que *De Maistre* nos transmite como uma fonte de assombro, um assombro total, um sublime<sup>14</sup>. Não só convida o leitor a imaginá-lo, como quase o obriga,

---

<sup>11</sup> Giordana Bruno. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso, 2002, p.133.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>13</sup> *De Maistre*, op. cit., p.36.

<sup>14</sup> A emoção é tão forte que o capítulo que se segue a este parece eclipsar-se:

*Os meus esforços são baldados. Tenho que adiar a partida e permanecer aqui contra a minha vontade. É uma etapa militar (ibid., p.39).*

mas quanto ao local não nos diz praticamente nada. Enquanto os seus contemporâneos românticos pintarão montanhas nevadas ou florestas tenebrosas, De Maistre abriga tudo no seu outeiro, ou seja, *em nada*. E este paradoxo, irmão do outro, o da viagem imóvel, afigura-se-nos ainda mais interessante, porque o outeiro é-nos assim dado como uma fonte poética inesgotável. Talvez possa ser comparado à “escura abertura” que Martin Heidegger foi encontrar num quadro de velhos sapatos pintado por Van Gogh, célebre pintor-viajante de quartos. É um *nada onde está tudo*.

\* \* \*

O poeta brasileiro Manuel de Barros tem, entre muitos outros, um livro chamado “Livro sobre Nada”, um livro que não é sobre *o nada*, mas antes *sobre coisa nenhuma*<sup>15</sup>. A pretexto de uma enseada, escreveu o seguinte poema:

*O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa  
era a imagem de um vidro mole que fazia uma  
volta atrás de casa.*

*Passou um homem depois e disse: Essa volta  
que o rio faz por trás de sua casa se chama  
enseada.*

*Não era mais a imagem de uma cobra de vidro  
que fazia uma volta atrás de casa.*

*Era uma enseada.*

*Acho que o nome empobreceu a imagem.*<sup>16</sup>

Curiosamente, ao contrário do outeiro de De Maistre, há aqui um nome que devora uma imagem. Mas isso parece-nos não colocar nenhum entrave a que estes versos ocupem o mesmo lugar poético, que é, precisamente, a sugestão de um *lugar poético*. Nos dois casos, a alusão ao acidente geográfico parece não ser casual. Efectivamente, um acidente não é um acontecimento qualquer. Não se pode realmente descrever; não tem razão de ser

<sup>15</sup> Manoel de Barros. «Livro sobre nada». 1997. Em: *Manoel de Barros. Obra completa*. Relógio de Água, 2016, p.309.

<sup>16</sup> (Manoel de Barros. «O Livro das Ignoranças». 1993. Em: *Manoel de Barros. Obra completa*. Relógio de Água, 2016, p.285). O poema pode ser ouvido *on-line* dita pelo próprio autor num programa de rádio *A vida é breve* (Manoel de Barros. *A vida breve. Poesia por quem a escreve*. Ed. por Luís Caetano. 2014).

discernível além do “céu do acaso”. Caso contrário seria uma ideia, coisa que, por boa que seja, é inevitavelmente mais pobre em possibilidades.

De resto, a palavra *acidente* abunda na viagem de De Maistre (<sup>17</sup>). Também sobram as tempestades e derivas, como as que fazem que, inexplicavelmente, os “capítulos terminem sempre num tom sinistro”<sup>18</sup>. Porém, mais do que uma afectação romântica, isto parece ter um propósito particular, como autor nos decide explicar a meio da sua *expedição nocturna*, consagrando finalmente um capítulo à sua estratégia compositiva accidental<sup>19</sup>:

*Tinha uma velha parente, mulher de muita inteligência, cuja conversa era das mais interessantes; a sua memória, porém, inconstante e fértil a um tempo, fazia-a passar muitas vezes de um episódio a outro e de uma divagação a outra, a ponto de ver-se obrigada a implorar a ajuda de quem a ouvia: “Que é que vos queria contar?”, dizia ela, e muitas vezes também os seus ouvintes se tinham esquecido, o que deixava toda a gente num apuro difícil de expressar. Ora, pôde notar-se que o mesmo acidente se verifica frequentemente nas minhas narrações, e devo convir, efectivamente, que o plano e a ordem da minha viagem são exactamente decalcados da ordem e do plano das conversas da minha tia; mas não peço o auxílio de ninguém, pois reparei que o assunto volta por si mesmo e no momento que menos espero.*

\* \* \*

Em última instância, o tema principal da *Viagem à Volta do Meu Quarto* é a construção do próprio livro, ou o apuro contínuo em que isso decorre, nitidamente “apuro difícil de expressar”. Desde cedo se defraudam as expectativas de um mínimo de estabilidade estrutural feita da coincidência entre os 42 dias de cárcere e os 42 capítulos. A única consistência que sobrevive da equação capítulo-dia é a disparidade entre eles: como dias, há capítulos puramente indolentes e outros enérgicos e resolutos. Há capítulos muito curtos onde nada mais se faz do que esperar pelo próximo ou evocar a memória de capítulos passados ou perdidos. Talvez pudéssemos conceber uma viagem diferente que percorresse o espaço físico do pequeno quarto com lentidão uniforme, numa minúcia absurda, porém não é esse o absurdo que aqui nos confronta.

<sup>17</sup> De Maistre, op. cit., p.71, p.115, p.139, p.182, p.191, p.195, p. 205.

<sup>18</sup> Ibid., p.61.

<sup>19</sup> Ibid., p.182.

Esta relação particular com o tempo lembra aliás o que escreve John Berger a propósito do desenho, distinguindo-o da fotografia. Numa fotografia, uma maçã *aparece* redonda: o seu redondo, a sua luz e sombra são traduzidas de uma vez, uniformemente. Pelo contrário, num desenho da mesma maçã, ela é *feita redonda*<sup>20</sup>. Ambos transportam um tempo próprio, mas o do desenho é desuniforme, porque o desenhador dá mais importância a certas coisas e ignora outras.

Num desenho, o tempo cola-se a certas insignificâncias, a certos nada, como o do outeiro, que eclipsam tudo o resto. Como um desenho, cada capítulo do livro de De Maistre é um atentado contra todos os outros. Cada capítulo é um registo da sua própria vida efémera, abandonado no último segundo antes de ruir em escombros, um acidente preservado, como um desenho.

---

<sup>20</sup> John Berger. «Appearances». Em: Penguin Books, 1982, p.68.



João Távora. *Cheshire woman*, 2016, carvão sobre papel.

## 7. Rir, por último

*'Por acaso' - eis a maior nobreza do mundo que eu restitui às coisas assim  
as livrando da servidão do fim*<sup>1</sup>

Protesta-se contra o a atribuição de um propósito ao mundo. O mundo não o tem. Por consequência, tudo o que nos sobra é rirmo-nos dele. Não um riso banal, como quando nos apercebemos duma superioridade sobre aquilo de que nos rimos, mas sim um riso definitivo, trágico, uma ida até às últimas consequência e às últimas possibilidades do riso. Assim falava Georges Bataille, citando Nietzsche, citando Zarathustra.<sup>2</sup>

Bataille extrai da sombra dessa máxima niilista um riso trágico. Porém, há também nesse riso, a par de um lado lúdico, indisplicável do acto de rir, uma dimensão erótica, um lado criador.

\* \* \*

Sob vários pseudónimos, o mesmo George Bataille publicou clandestinamente um conjunto de pequenos contos pornográficos onde se cruzam obstinadamente o sexo, o objecto, o obsceno, e a morte. Perfazem a sua chamada *obra negra*, e são uma espécie de contraponto subterrâneo à sua outra obra filosófica que explora, de formas convencionalmente sérias, temas como a sexualidade e as interdições.

Os contos de Bataille são objecto de estudo num ensaio de Susan Sontag intitulado *A Imaginação pornográfica*. Nesse ensaio, a autora pergunta-se por que razão essa imaginação nunca é tida em conta como movimento criativo legítimo na arte. A sociologia geralmente aceita-a, mas apenas para a considerar uma deformação, ou para a apontar simultaneamente como a falência e a consequência inevitável de uma sociedade sexualmente repressiva. Sontag propõe uma dimensão puramente artística na pornografia, longe do campo sociológico ou clínico. Não falamos de obras que abordam a sexualidade de forma mais ou menos explícita, dentro do contexto maior, mas sim daquelas que, visando

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Verlag von E.W. Fritzsch, 1891. Cap. 3, p.21. Tradução nossa do original: “Von Ohngefähr - das ist der älteste Adel der Welt, den gab ich allen Dingen zurück, ich erlöste sie von der Knechtschaft unter dem Zwecke.” *Ohngefähr* é a antiga grafia alemã de *Ungefähr*, que significa realmente “mais ou menos”, embora a tradução francesa usada por Bataille, *par hazard*, signifique “por acaso”, ou em alemão *Zufall*. Nietzsche equiparara os dois conceitos no parágrafo anterior.

<sup>2</sup> Georges Bataille. *A perte de vue*. Extrato de uma gravação radiofónica de 1959 retirado do documentário de André S. Labarthes. Youtube. 1997. (Acedido em 01/2017).

explicitamente a excitação erótica, fazem dos actos sexuais impessoais, fantásticos e repetidos o seu assunto principal. Consentindo que, neste domínio, a proporção entre obras de arte e o chamado refugio poderá ser mais baixa que o normal (mas não menor do que em outros subgéneros geralmente aceites enquanto tal, como a ficção científica), Sontag argumenta que a pornografia não só existe como género original, como está, pela sua natureza, perfeitamente apetrechada para subverter a “pauta do realismo” e “conquistar posições na fronteira da consciência”<sup>3</sup>. Sontag argumenta ainda que esse é o grande emblema partilhado pelos modos literários alternativos do séc. XX, onde se incluem Joyce, Nabokov, o *nouveau roman* e as narrativas que enfatizam o pensamento não-linear e a necessidade pessoal. Para a autora, esses objectos não se prestam a serem medidos pela profundidade da sua “dimensão humana”, uma convenção do romance do séc XIX.

O seu ensaio gira em torno do debate literário anglófono da época, mas o que dele aqui interessa é a refutação sistemática dos principais obstáculos colocados à entrada da pornografia nos domínios da arte, a saber: a desatenção às questões das motivações e das relações entre os seres humanos, tema último da literatura; ausência de uma estrutura básica de *começo-meio-e-fim*; e, por fim, a suposta falta de preocupação com o seu meio de expressão ou com a linguagem enquanto tal.

Esta sistematização é-nos relevante porque talvez possa ser generalizada: é frequente encontrarmos noutros contextos a crítica geralmente feita à pornografia – a de que é avulsa, arbitrária e imotivada.

Porém, segundo Paul Valéry, é precisamente a passagem do *arbitrário* ao *necessário* que é o “gesto soberano do artista”<sup>4</sup>.

Por outras palavras, o que preside ao mundo é o acaso e o arbitrário, mas o que persiste no mundo é o necessário.

\* \* \*

Quanto à ideia de que a pornografia falha o tema último da literatura ou da arte, a tal “dimensão humana”, parece ser em Bataille que essa crítica falha mais ruidosamente. Como se esforça por demonstrar esse autor, a quem Heidegger chamou “a melhor cabeça pen-

<sup>3</sup> Susan Sontag. «A imaginação pornográfica». 1967. Em: *A vontade radical - estilos* (1987), p.9.

<sup>4</sup> Paul Valéry. *Degas Dança Desenho*. Cosac Naify, 2003, p.136.



sante da França”, o que está em jogo é a ligação subterrânea do erotismo com a morte<sup>5</sup>, e o fascínio erótico pela morte como condição humana fundamental. Sontag generaliza esse argumento, apontando o artista moderno como um “traficante de loucura”, aquele que faz incursões nos limites da consciência e de lá traz exactamente o que “é, ou que parece ser, não desejado”. Nota ainda que as fixações sexuais do pornógrafo são em muitos casos (certamente em Bataille) perfeitamente equiparáveis às fixações religiosas, uma área cuja validade artística poucos questionariam.

Passemos à segunda objecção, a da estrutura. Dizem os críticos que “a ficção pornográfica mal inventa uma indisfarçada desculpa para um início, avança às cegas e termina nenhures”<sup>6</sup>. Sontag refuta-o de outra forma, mas nós começaremos por dizer que é correcto, em parte. A pornografia é em grande medida a paródia da fórmula aristotélica, tal como definida originalmente pelo filósofo: das seis partes da tragédia assim definidas — enredo, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e música — a pornografia só se apura no espectáculo, precisamente “o mais desprovido de arte”<sup>7</sup>. Quanto a todos os outros pontos, são anulados, ultrajados ou pervertidos. Tomemos, por exemplo, o enredo, o *mythos*: a pornografia, sendo uma escrita obstinadamente inclinada para desaguar no sexo, compõe-se de uma quantidade de pretextos e subterfúgios enlaçados por premissas impossíveis ou contraditórias: não se suspende meramente a realidade, como em qualquer ficção, mas todas as lógicas narrativas<sup>8</sup>. Ora, é o lado absurdo destes enredos que os torna magnéticos, e não, evidentemente, o fim mais que sabido para onde encaminham a história. A narrativa pornográfica serve tão escrupulosamente esse fim que o torna irrelevante à luz de uma imaginação pornográfica que só vive no presente. É já, de certa maneira, o princípio do fim da “servidão do fim”, de que falava Zaratustra<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Georges Bataille. *O erotismo. O proibido e a transgressão*. [1957]. Trad. por João Bénard da Costa. Moraes Editores, 1980.

<sup>6</sup> Sontag, op. cit., p.4.

<sup>7</sup> Aristóteles. *Poética*. Trad. por Maria Helena da Rocha Pereira. Gulbenkian, 2008, p.51.

<sup>8</sup> A “suspensão da descrença” é a expressão cunhada no séc XIX pelo filósofo Samuel Taylor Coleridge (Wikipedia. *Suspension of disbelief*. 2017). Não é, naturalmente, alheia às outras formas dramáticas, mas a pornografia faz dela um uso paradigmático.

<sup>9</sup> Sontag nota que o problema do final na pornografia não o é realmente porque os “traços constitutivos da própria imaginação ou visão de mundo intrínseca à pornografia, suprem, em muitos casos, exactamente o final que é necessário” (Sontag, op. cit., p.25). Contudo, olhando outro conto pornográfico, *A imagem*, nota que há autores, incluindo Bataille, interessados noutros sistemas de finalização. Por exemplo, no pequeno conto *O morto*, a narração inicia e termina com duas mortes da mesma pessoa, numa estrutura circular.

O enredo não se pode dispensar, porque ele produz a impaciência que apenas o sexo resolverá. De resto, o momento narrativo na pornografia iguala fielmente uma das fases da designada “resposta sexual humana”<sup>10</sup>. É nessa fase que se dão as entumescências involuntárias das partes do corpo que, em todo o rigor, perfazem a *encarnação* da ideia de absurdo. Da mesma forma que Bataille nos fala, em “O ânus solar”, do rosto ruborizado de sangue como o local de um *escândalo*<sup>11</sup>, assim o enredo é o escândalo de onde nasce o sexo.

É ainda um equívoco pensar que o enredo pornográfico tem de ser ordinário ou vulgar: tem meramente que por lá passar algo de subversivo ou indecente. Em 1968, Andy Warhol realizou uma longa-metragem pornográfica intitulado *Blue Movie*. A crítica do New York Times é-lhe favorável, descortina uma homenagem a Truffaut, e não deixa de notar que nos “momentos cruciais” ele é como qualquer porno convencional, nos quais “é impossível [...] não nos sentirmos ligeiramente absurdos”<sup>12</sup>.

Os actores desse filme são um casal real que se interpreta a si próprio. Passam boa parte do tempo a falar da guerra do Vietname, cozinhar e a tomar duche. No entanto, o jogo de cama é, como seria de esperar, uma encenação<sup>13</sup>. Talvez sabendo Warhol que não pode dispensar o *escândalo*, não hesita em utilizar esses pequenos escândalos ou lugares comuns da pornografia, como quando a protagonista se finge muito surpreendida por se ter esquecido de usar cuecas nesse dia<sup>14</sup>.

Warhol descreve o filme como sendo um filme de acção pura:

*I'd always wanted to do a movie that was pure fucking, nothing else, the way Eat had been just eating and Sleep had been just sleeping. ...I called it just Fuck*<sup>15 16</sup>.

É interessante notar que a pornografia, apesar de fazer do sexo a sua acção única, nada nos diz realmente sobre ele. Poderíamos supor que o desfile exuberante de actos sexuais

<sup>10</sup> Wikipedia. *Resposta sexual humana*. 2017.

<sup>11</sup> Georges Bataille. *The Solar Anus*. Trad. por desconhecido, p.8.

<sup>12</sup> Vincent Canby. «Screen: Andy Warhol's 'Blue Movie'». Em: *The New York Times* (1969).

<sup>13</sup> A cópia consultada é, barbaramente, dobrada em alemão, porém esse facto infeliz ajuda também ele a criar uma estranheza que não é alheia à pornografia.

<sup>14</sup> Andy Warhol. *Blue Movie*. 1969, 24m:20s.

<sup>15</sup> *Fuck* é o nome original, porém mais tarde, por razões de censura, e porque um engano na escolha da película deu às imagens uma matiz azul, ficou *Blue Movie*.

<sup>16</sup> Andy Warhol. «Entrevista com Pat Hackett». Em: *Popism*. Harvest, 2006, p.294.

de alguma forma o conseguisse, porém isso é tão absurdo como admitir que filmes como *Sleep* e *Eat* nos dizem alguma coisa acerca do o que são essas coisas. Os filmes de Warhol também falam desse absurdo.

A derradeira objecção, a de que o texto pornográfico não se preocupa com o seu próprio meio de expressão, é verdadeira apenas num sentido estrito; na medida em que qualquer operação estilística que extravase o desígnio primeiro do texto pornográfico, o da estimulação sexual, e que possa de alguma maneira reduzir ou diluir esse apetite, é um entrave fatal à sua existência enquanto pornografia. É por esse motivo que a maior parte da pornografia se fica, na melhor (pior) das hipóteses, por uma imagética alegórica e banal dos órgãos e actos sexuais. Mas este é precisamente um dos aspectos em que Bataille vai mais longe, porque, sem violar essa premissa, explora laboriosamente a pornografia numa vertente muito própria. O melhor exemplo, presente em todos os seus contos, é a utilização torrencial de imagens de líquidos — sémen, urina, álcool, chuva, lama, lágrimas — nas suas criações, transacções e consumos, descortinando, nessa imaginação, mais que pornográfica, hidrodinâmica, uma paisagem abertamente plástica.

Essa fixação não é arbitrária. Tomemos o sonho erótico como exemplo: ele nunca é apenas molhado no exterior, ele é-o principalmente no interior. A psicanálise estabelece desde cedo uma ligação entre a água e o nascimento humano<sup>17</sup>, e o próprio Bataille estabelece o lado reprodutivo da vida como uma das forças motoras do desejo<sup>18</sup>. Mas não precisamos de recorrer a esses autores — nem de notar que o líquido tem tanto de lubrificante quanto seminal no amor — para assinalar que o que é líquido é o que se move incontornavelmente, absurdamente, invencivelmente, e que assim sendo nos aponta, com precisão, a forma pura do desejo.

Eis o 2º capítulo de um dos seus contos, *O Morto*, intitulado *Maria sai de casa nua*:

*Chegava o tempo de negar as leis a que o medo nos sujeita. Tirou o vestido e pôs a capa do braço. Estava louca e nua. Precipitou-se para fora e correu na noite debaixo do aguaceiro. Os sapatos patinharam-lhe na lama e a chuva escorreu por ela. Teve uma grande necessidade que conteve. Na macieza das matas, Maria estendeu-se no chão. Urinou longamente; a urina inundava-lhe as pernas. Deitada, cantorolou numa voz impossível, demente: ...isto é*

<sup>17</sup> Sigmund Freud. «Symbolism in the dream». Em: 1920.

<sup>18</sup> Bataille, *O erotismo. O proibido e a transgressão*.

nudez, isto é malvadez.... Depois, levantou-se, voltou a vestir o impermeável e correu para Quilly, até à porta da estalagem.<sup>19</sup>

É perfeitamente justo ler aqui, como fazem os exegetas de Bataille, enunciados de uma enorme gravidade. Retóricas da angústia, da transgressão, da soberania. Por outro lado, podemos escutar os apelos da mesma Susan Sontag, quando fala, embora noutro ensaio, da “luminosidade da coisa em si, das coisas serem o que são<sup>20</sup>”, ou os de Italo Calvino, que nos explica que, no mito, nunca devemos trocar uma imagem literal por uma alegoria<sup>21</sup>. Poderemos fazer, não uma leitura dita superficial, mas uma leitura *em superfície* do modo singular como essa mesma gravidade se encontra sensualmente tecida nas imagens mais grosseiras, nas fantasias mais cavernosas — e na macieza das matas.

\* \* \*

Deixando Bataille e a pornografia, olhemos um outro texto que também opera sob o desígnio da resistência à ideia de finalidade ou utilidade, embora fazendo-o de forma completamente diferente. O livro é *Novas Impressões de África*, de Raymond Roussel (1877-1933).

Raymond Roussel, filho de um industrial rico, esteve sempre sob a esfera de influência da mãe, uma figura de referência. Um tanto excêntrica, Mme. Roussel viajava pelo mundo fora sempre com o próprio caixão atrás. Gostava de vestir o filho de menina<sup>22</sup>. Roussel herdou cedo o gosto extravagante da mãe e a fortuna do pai. Publicou livros, financiou dispendiosas encenações teatrais, sem nenhum sucesso<sup>23</sup>, mandou a certo ponto construir uma *roulotte*, com banheira e sala de leitura, para viajar pela Europa. Em suma, um dândi, um desassossegado, uma ambição desmedida, ignorado pelo grande público mas marcando profundamente um pequeno clube. Marcel Duchamp viu a sua peça e, não percebendo nada, achou-a genial<sup>24</sup>. Roussel nunca prestou atenção ao fascínio que ele

<sup>19</sup> Georges Bataille. *O morto*. Em: *Madame Edwarda. O morto. História do olho*. Ed. por Jean Jacques Pauvert. Trad. por Pedro Tamen. Edições António Ramos, 1978, p.48.

<sup>20</sup> Susan Sontag. «Against Interpretation». 1964. Em: *Shifter Magazine* (2015), p.9.

<sup>21</sup> Italo Calvino. «Lightness». 1988. Em: *Six memos for the new millenium*. Trad. por Geoffrey Brock. Houghton Mifflin Harcourt, 2016.

<sup>22</sup> Raymond Roussel. *Novas Impressões de África*. 1928. Trad. por Luíza Neto Jorge. Com pref. de Manuel João Gomes. Fenda, 1988, p.103.

<sup>23</sup> “mais do que um insucesso, a indignação geral”, escreveu Roussel sobre uma delas (ibid., Apensos, p.132)

<sup>24</sup> João Fernandes. «Impressões de impressões de impressões de Raymond Roussel». Em: *Locus Solus. Impressões de Raymond Roussel*. 2012.

próprio ia exercendo sobre as vanguardas, nem ao tumulto dos seus manifestos. Admirava antes o estilo de Pierre Loti e a invenção de Júlio Verne, julgava-se um grande escritor à maneira e gosto oitocentista, refugiando-se sempre, como confessa múltiplas vezes, na fortaleza de uma imaginação trepidante:

*Acabo de visitar a Pérsia e tal visita ser-me-á, literariamente falando, inútil.  
Todas as minhas obras são pura imaginação*<sup>25</sup>.

A quem nunca tenha ouvido falar deste autor, há em essência duas maneiras de descrever *Novas impressões de África*, o seu último livro, publicado em 1928. Uma maneira é dizer que se trata de um poema de 1274 versos rimados dois a dois, compondo quatro longos cantos, cada um deles uma só frase pontuada por apertes de parêntesis até aos 5 níveis de profundidade, que assim revelam sucessivos sub-poemas, também eles interrompidos, de tempos a tempos, por notas de rodapé, que naturalmente contém elas próprias os seus sistemas de parêntesis.

A outra é tentar explicar o estado de confusão que atinge o leitor que se recosta confortavelmente na sua poltrona com este livro, ansioso pela música dos seus alexandrinos irrepreensíveis, e que, antes de passar a primeira dezena de versos, encontra um parêntesis. Uma descoberta tipográfica inusual, admite-se, mas nada que demova o leitor esforçado, que prossegue a sua leitura. Logo à frente encontra outro, e não é a fechar. E outro e outro e outro. Depois, o leitor encontra um pequeno número *sobrescrito* e ei-lo agora a ler o poema na microscopia do rodapé.

Por esta razão é que o leitor menos escrupuloso do séc XXI, que queira tirar do poema algum sentido, deverá lê-lo na *world wide web*<sup>26</sup>, onde poderá esconder e revelar interativamente cada nível de parêntesis, desse modo evitando folhear constantemente para trás e para diante para resolver o quebra-cabeças<sup>27</sup>.

Vejamos por exemplo o nível 0 do segundo canto, *Le champ de bataille des Pyramides*, sem qualquer parêntesis:

---

<sup>25</sup> Roussel, op. cit., Prefácio. p.12.

<sup>26</sup> Raymond Roussel. *Nouvelles Impressions d'Afrique*. withhiddennoise.net. 1928. (Acedido em 01/2017). O conhecido HTTP — sigla de *Hyper-text Transfer Protocol* — aplica-se bem a este que é um hiper-texto *avant la lettre*.

<sup>27</sup> O puzzle vai mais longe. Consta que está cifrada na alternância de parêntesis e texto uma mensagem em código Morse: “*Revis tes rêves en éveil*”

*Só de evocá-lo aqui, no campo de batalha,  
 No tempo em que o capote — o que justo se talha —  
 E o chapelinho — os quais a qualquer um convidam  
 A deles extrair mil raios que intimidam —  
 (...)
 Capote pardo e bicorne (...)
 Que até ao fim usou, sobre o rude alcantil  
 Inda não lhe magnificavam o perfil,  
 Faz com que, a meditar, se esqueça por um momento  
 O Egito e, nele, o sol, a noite, o firmamento<sup>28</sup>*

É uma bela evocação de Napoleão, porém é uma migalha quando comparado com o que se passa nos outros níveis. Há poemas sobre a cruz, figurada ou literal, sobre um mendigo num restaurante, sobre conversas escutadas pela parede, sobre a tuberculose em jovem, sobre como das coisas se podem extrair outras coisas, ou ainda como certas coisas podem ser vistas como outras coisas, se apenas consentirmos aplicar-lhes um certo olhar.

É sobre este último motivo – como *coisas podem ser outras coisas* – que se estende uma das tiradas mais impressionantes de todo o poema, que ao longo de muitas páginas enumera mais de 200 pares de situações distintas que, escala e perspectiva à parte, se confundem na aparência. Mas como a sintaxe está tão contorcida, só lendo 2 ou 3 vezes cada verso é que se pode entender do que se está falar.

*[...] a braçadeira  
 De comboio, pela ponta usada de um stick;  
 — Pelas bolinhas que à mesa alguém manda, num tique,  
 À boca de dum amigo, as esferas dando em cheio  
 Num traga-bolas; — em Lourdes, um muro cheio  
 De muletas, pela, de um fiel baixo, invertida  
 Folha, com grandes AA; — A côdea preterida  
 Por fastio, junto ao guardanapo desdobrado,  
 Por um dedo de luva orlada a branco; — olvidado  
 Anel em pleno canto alvo dum lavatório,  
 Por O d’oiro em cartão chic; — em dói-dói ilusório,  
 Por um rolo de inglês tafetá, uma peça*

<sup>28</sup> Roussel, *Novas Impressões de África*, p. 33-71. A tradução de Luiza Neto Jorge é fabulosa.

*de cetim rosa em rolo.*<sup>29</sup>

Pouco a pouco, põe-se-nos um dilema: ou tentamos ler do poema alguma espécie de significado inteligível, ou ouvimos a sua música, que não é só a da métrica e a da rima, mas a da fonética, da sintaxe, da pontuação, desvairadas e efeverscentes. Fazer as duas coisas é impossível – o poema resiste-lhes – mas não é o mesmo que dizer que é ilegível: apenas que não há forma de o ler sem pôr constantemente em causa *o que é ler*.

*Novas impressões de África* é isto: uma armadilha, uma artimanha extraordinária, uma folia. Como, de resto, se empenharam em descrever uma quantidade impressionante de escritores e artistas. Michel Leiris chama-lhe uma “paciente operação estilística destinada a quebrar, despedaçar, desarticular o fio do sentido”; François Caradec, o biógrafo, fala duma “linguagem desconjuntada”; Raymond Queneau de “uma verve de que até hoje Deus Pai julgava ter o exclusivo”; Michel Foucault de “um tratado de todas as maravilhosas distorções da linguagem”; Salvador Dalí de um “texto poeticamente impossível de agarrar”. Manuel João Gomes, num prefácio à edição portuguesa (onde a densidade de citações deve pouco a este mesmo parágrafo<sup>30</sup>), tenta também ele descrever a tontura poética que lhe provoca o livro:

*[...] a total dispersão do discurso poético-narrativo, a torrente interrompida, a sintaxe dilacerada, a debandada das frases do corpo da página para o rodapé [...] Cada um dos significantes postos em causa em sucessivos parêntesis, encaixados noutros parêntesis [...] Multiplicando-se, os pormenores asfixiam a narrativa.*<sup>31</sup>

É uma asfixia criadora. Um atentado à significação, uma deslocação do pensamento, um estudo sobre a intromissão da linguagem na percepção do mundo, com uma dimensão visual intensa. Com cada novo parêntesis, um clarão. Segundo Foucault, “Roussel experimentou esta lacuna iluminante da linguagem até à obsessão”<sup>32</sup>. Uma questão de luz, para esse autor, para quem Roussel era o seu “*affair* secreto”<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Ibid., p.59.

<sup>30</sup> E foi também lá, na sua maioria, que as colhemos.

<sup>31</sup> Roussel, op. cit., p.10.

<sup>32</sup> Ibid., atribuído a Michel Foucault na contracapa.

<sup>33</sup> Foucault *apud* Gary Gutting. *Foucault - a very short introduction*. Oxford university press, 2005, p.7.

Qual a “dimensão humana” da obra de Roussel? Toda e nenhuma, simultaneamente – e faz algum sentido perguntá-lo? Quanto à estrutura, o que temos senão a sua obliteração? Ler esse poema é semelhante a olhar uma composição *allover*: da mesma forma que esse quadro dismantela a ideia de centro pictórico, o livro de Roussel pergunta-nos se há realmente qualquer coisa de literário no *começo-meio-e-fim*.

Para onde nos levam esses túneis clandestinos da linguagem que Roussel ilumina? Para lado nenhum em especial, a não ser para o espectáculo puro da criação de imagens diante dos nossos olhos. Coisas que podem ser outras coisas, 200 urinóis de Duchamp, cada um único, inédito, por assinar. Imagens tão simples quanto, colhidas dos aspectos mais prosaicos do mundo, da infância feliz de um dândi genial.

A demonstrá-lo, eis os 4 primeiro versos alguma vez publicados por Roussel aos 17 anos (os quais, no entusiasmo com que este autor nos comove, tivemos a ousadia de verter, em português, para os rodapés subterrâneos destas páginas<sup>34</sup>).

*Mon âme est une étrange usine  
Où se battent le feu, les eaux,  
Dieu sait la fantasque cuisine  
Que font ses immenses fourneaux*<sup>35</sup>

\* \* \*

Do labirinto rousseliano, que nos leva, com igual probabilidade, a todos os lugares, históricos, triviais, microscópicos, imaginários, poderíamos traçar paralelos com a argumentação científica de um homem do seu século, Charles Darwin. Apesar de ser frequentemente interpretado em contrário, Darwin propunha que toda a natureza é um movimento criativo em todas as direcções, de especialização, e não um movimento unidireccional de progresso,

---

<sup>34</sup>

*A minha alma é uma estranha fábrica  
Onde a água o fogo batalha  
Deus sabe que cozinha lúbrica  
se faz nessa imensa fornalha*

<sup>35</sup> Raymond Roussel. *Mon Âme*. 1894. Text/Works - A modern poetry library. (Acedido em 01/2017), p.7.



como nos pretendem fazer crer as características imagens que mostram hominídeos cada vez mais erectos e menos hirsutos<sup>36</sup>.

Também não poderíamos deixar de nos lembrar de como se evadiu Xavier de Maistre, outro dândi, do seu quarto-prisão, escavando túneis em roupão de viagem, fabricando cordas imaginárias com livros, gravuras e memórias íntimas.

A obra negra de Bataille lembra-nos o mito de Perseu: da mesma forma que o pródigo Pégasus brota do sangue medonho da Medusa<sup>37</sup>, assim desse negro pornográfico nascem as imagens mais puras e luminosas de um desejo imparável, um desejo criador.

Interessa realçar nestas obras o seu atentado à realidade. A sua total explosão, em Roussel, através da imaginação. Em Bataille, a sua transgressão, embora como nos mostra Susan Sontag, a maneira original como este autor se desembaraça do espartilho da forma pornográfica é também ela uma imaginação.

Igualmente, está em causa uma paisagem plástica. Em Roussel, na dimensão fonética e visual da manipulação da linguagem, a bacanália das palavras na floresta dos parêntesis. Em Bataille, a superfície do corpo, os líquidos transbordantes misturados, urina e álcool, lágrimas e chuva. Está em causa uma espeleologia do subconsciente. Em Bataille, na ligação subterrânea do erotismo à morte. Em Roussel, na ligação das coisas a não importa o quê, desde que seja imaginado.

Irrazoavelmente, de dentro para fora, um movimento criativo atravessa-nos, posiciona-se entre a afronta ao mundo e a evasão do mundo. Uma evasão criativa, que deixa atrás de si, amplo, como o gato de Cheshire, um último sorriso.

---

<sup>36</sup> Ver Stephen J. Gould. *Full house: The Spread of Excellence From Plato to Darwin*. Three Rivers Press, 1997, O livro é todo ele uma argumentação neste sentido, recorrendo a toda a obra de Darwin, não apenas ao livro *A Origem das Espécies* que o celebrou.

<sup>37</sup> Ovídio. *Metamorfoses*. Trad. por Paulo Farmhouse Alberto. Cotovia, 2007, Livro IV. p.126-127.

## Bibliografia

- Alexandrov, V.E. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Children's literature and culture. Garland Pub., 1995.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. por Maria Helena da Rocha Pereira. Gulbenkian, 2008.
- Artaud, Antonin. *Van Gogh, o suicidado da sociedade*. 1947. Trad. por Aníbal Fernandes. Lisboa: Etc. Publicações Culturais Engrenagem, 1983.
- *Van Gogh, o suicidado da sociedade*. 1947. Trad. por Aníbal Fernandes. Lisboa: Etc. Publicações Culturais Engrenagem, 1983.
- Barros, Manoel de. «Livro sobre nada». 1997. Em: *Manoel de Barros. Obra completa*. Relógio de Água, 2016.
- «O Livro das Ignorâncias». 1993. Em: *Manoel de Barros. Obra completa*. Relógio de Água, 2016.
- Barthes, Roland. *The Death of the Author*. Trad. por Richard Howard. UbuWeb, 1977.
- Bataille, Georges. *O erotismo. O proibido e a transgressão*. [1957]. Trad. por João Bénard da Costa. Moraes Editores, 1980.
- *O morto*. Em: *Madame Edwarda. O morto. História do olho*. Ed. por Jean Jacques Pauvert. Trad. por Pedro Tamen. Edições António Ramos, 1978.
- *The Solar Anus*. Trad. por desconhecido.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften, Band II*. Suhrkamp, 1977.
- Berger, John. «Appearances». Em: Penguin Books, 1982.
- Bergson, Henri. *O riso. Ensaio sobre o significado do cómico*. Guimarães editores, 1988.
- Berry, I. et al. *Twice Drawn: Modern and Contemporary Drawings in Context*. Frances Young Tang Teaching Museum e Art Gallery at Skidmore College, 2011.
- Bíblia sagrada. Novo testamento*.
- Bresson, Robert. «Entrevista com Jean-Luc Godard e Michel Delahaye». Em: *Cahiers du cinéma* (178 mai. de 1966), p. 32.
- Bruno, Giordana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso, 2002.
- Calvino, Italo. «Lightness». 1988. Em: *Six memos for the new millenium*. Trad. por Geoffrey Brock. Houghton Mifflin Harcourt, 2016.
- Camus, Albert. *O estrangeiro*. Trad. por Alberto Quadros. Livros do Brasil. Colecção universal unibolso, 1942.

Canby, Vincent. «Screen: Andy Warhol's 'Blue Movie'». Em: *The New York Times* (1969).

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. Sunshine series. Lee e Shepard, 1869.

Cohen, Leonard. *Death of a Ladies Man*. 1977. Cap. How to speak poetry.

Conrad, Daniel. «The Importance of the Artist's Intent». Em: *Contemporary Aesthetics* (abr. de 2016).

«Contemporary art gets a conscience». Em: *The Economist* (mai. de 2017).

Cumming, Laura. «57th Venice Biennale review – the Germans steal the show». Em: *The Guardian* (mai. de 2017).

Day, David. *Alice's Adventures in Wonderland Decoded: The Full Text of Lewis Carroll's Novel with its Many Hidden Meanings Revealed*. Doubleday Canada, 2015.

De la Durantaye, Leland. *Style is Matter: The Moral Art of Vladimir Nabokov*. Cornell University Press, 2007.

De Maistre, Xavier. *Viagem à Volta do Meu Quarto. Expedição Nocturna à Volta do Meu Quarto*. Tinta da China, 2015, 1795.

Denis, Maurice. «Définition du Néo-traditionnisme». Em: *Théories 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1920).

Derrida, Jacques. «Restitutions – de la vérité en peinture». Em: *La Vérité En Peinture*. Flammarion, 1978.

Fernandes, João. «Impressões de impressões de impressões de Raymond Roussel». Em: *Locus Solus. Impressões de Raymond Roussel*. 2012.

Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Éditions Gallimard, 1971.

Freud, Sigmund. «Symbolism in the dream». Em: 1920.

Gogol, Nikolai. *Dead Souls*. Trad. por Bernard Guilbert Guerney e Susanne Fusso. Yale University Press, 1996.

Gould, Stephen J. *Full house: The Spread of Excellence From Plato to Darwin*. Three Rivers Press, 1997.

Greenberg, Clement. «Modernist Painting». Em: *Forum Lectures* (1960).

Groys, Boris. *Ilya Kabakov: the man who flew into space from his apartment*. One work. Afterall, 2006.

Gutting, Gary. *Foucault - a very short introduction*. Oxford university press, 2005.

Halley, Peter. «On line». Em: *New observations* (35 1985).

- Hamrit, J. *Authorship in Nabokov's Prefaces*. Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70, 2015.
- *Holzwege*. Vittorio Klostermann, 1977.
- Horácio. *Horatii Flacci Ars Poetica*.
- Huyghe, René. *A arte e a alma*. Trad. por Jacinto Baptista. Bertrand.
- Kalush, W. e L. Sloman. *The Secret Life of Houdini: The Making of America's First Superhero*. Atria Books, 2007.
- Kovacs, Yves. «Entretien avec Robert Bresson». Em: *Cahiers du cinema* 140 (fev. de 1963), p. 10.
- Kuspit, Donald B. *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*. Contemporary artists and their critics. Cambridge University Press, 1994.
- Leça, Carlos de Pontes. «Robert Bresson: Esta lentidão intensa do olhar». Em: *Colóquio. Artes* (fev. de 1971), pp. 51–53.
- Maunder, S. *The Treasury of Knowledge and Library Reference*. Longman, Orme, Brown, Green, & Longmans, 1853.
- McEvelley, Thomas. «Heads it's form - Tails it's not content». Em: *Art & Discontent*. Documentext, 1991.
- «On the manner of addressing clouds». Em: *Art & Discontent*. Documentext, 1991.
- Na, Hyo-shin. *Ten Thousand Ugly Ink Blots*. Trad. por Hyo-shin Na. 2006.
- Nabokov, Vladimir. *Bend Sinister*. Penguin Books, 2016.
- *Lolita*. Penguin Books, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Verlag von E.W. Fritsch, 1891. Cap. 3.
- Ovídio. *Metamorfoses*. Trad. por Paulo Farmhouse Alberto. Cotovia, 2007.
- Patterson, James. *Thriller*. MIRA Books, 2006.
- Pessoa, Fernando. *Mensagem*.
- Ricoeur, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Edições 70, 1976.
- Roussel, Raymond. *Impressões de África*. Relógio d'água, 2011.
- *Novas Impressões de África*. 1928. Trad. por Luíza Neto Jorge. Com pref. de Manuel João Gomes. Fenda, 1988.

- Schreyach, Michael. *Encyclopedia of aesthetics*, 2nd ed. Oxford University Press, 2014.
- Sirén, Osvald. *The Chinese on the Art of Painting: Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties*. Dover Fine Art, History of Art. Dover Publications, 2013.
- Sontag, Susan. «A imaginação pornográfica». 1967. Em: *A vontade radical - estilos* (1987).  
— «Against Interpretation». 1964. Em: *Shifter Magazine* (2015).  
— «Spiritual Style in the Films of Robert Bresson». Em: *Against interpretation and other essays*. Picador, 2001.
- Stein, Nathaniel. «Are Rereadings Better Readings?» Em: *The New Yorker* (nov. de 2011).
- Távora, João. «Fugiu um condenado à morte». Não publicado. 2017.
- Valéry, Paul. *Degas Dança Desenho*. Cosac Naify, 2003.  
— *Degas Dança Desenho*. Cosac Naify, 2003.  
— «L'Idée fixe». Em: *Oeuvres II*. Gallimard, 1960.
- Warhol, Andy. «Entrevista com Pat Hackett». Em: *Popism*. Harvest, 2006.
- Watkins, Raymond. «Robert Bresson's Modernist Canvas: The Gesture toward Painting in Au hasard Balthazar». Em: *Cinema Journal*, 51 nr 2 (dez. de 2012), pp. 1–25.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Trad. por G. E. M. Anscombe. Basil Blackwell, 1958.

## Outras referências

Bach, Johann Sebastian. *Die Kunst der Fuge*. 1751.

Barros, Manoel de. *A vida breve. Poesia por quem a escreve*. Ed. por Luís Caetano. 2014.

URL: <http://www.rtp.pt/play/p1109/e213460/a-vida-breve>.

Bataille, Georges. *A perte de vue*. Extrato de uma gravação radiofónica de 1959 retirado do documentário de André S. Labarthes. Youtube. 1997. URL: <https://youtu.be/sIaRXE9fZL8?t=18m21s> (acedido em 01/2017).

— *O morto*. Em: *Madame Edwarda. O morto. História do olho*. Ed. por Jean Jacques Pauvert. Trad. por Pedro Tamen. Edições António Ramos, 1978.

Bresson, Robert. *Un condamné à mort s'est échappé*. 1956.

Donner, Richard. *Superman II: the Richard Donner cut*. 2006.

Drummond de Andrade, Carlos. *Uma pedra no caminho*. 1967. URL: <https://www.pensador.com/frase/MTU10DE/>.

Jaubert, Alain. *L'Unique trait de pinceau*. 2000. URL: [http://www.dailymotion.com/video/xg93hz\\_shitao-1ere-partie\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xg93hz_shitao-1ere-partie_creation).

Kabakov, Ilya & Emilia. *Cupola*. 2011.

Kubrick, Stanley. *2001: A Space Odyssey*. 1968.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Grande missa em dó menor. K.427*. 1783.

Ormond, Devi. *Van Gogh's Studio Practice: Meisje in het bos (rapariga no bosque)*. 2011. URL: <http://www.vangoghsstudiopractice.com>.

Ricoeur, Paul. *O Signo Dá Que Pensar*. URL: [http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/o\\_simbolo\\_da\\_que\\_pensar](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/o_simbolo_da_que_pensar).

Roussel, Raymond. *Mon Âme*. 1894. Text/Works - A modern poetry library. URL: <http://www.text-works.org/Texts/Roussel/RR-1a-Ame.html> (acedido em 01/2017).

— *Nouvelles Impression d'Afrique*. withhiddennoise.net. 1928. URL: [withhiddennoise.net/roussel](http://withhiddennoise.net/roussel) (acedido em 01/2017).

Van Gogh, Vincent. *Vincent van Gogh: The Letters*. URL: <http://vangoghletters.org>.

Warhol, Andy. *Blue Movie*. 1969.

Wikipedia. *Resposta sexual humana*. 2017. URL: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Resposta\\_sexual\\_humana](https://pt.wikipedia.org/wiki/Resposta_sexual_humana).

— *Suspension of disbelief*. 2017. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Suspension\\_of\\_disbelief](https://en.wikipedia.org/wiki/Suspension_of_disbelief).

## Bibliografia não citada no texto

- Bancroft, Sarah. *Richard Diebenkorn*. Harry N. Abrams, 2015.
- Bernard, Bruce. *Vincent By Himself*. Chartwell Books, 2008.
- Berry, I. et al. *Twice Drawn: Modern and Contemporary Drawings in Context*. Frances Young Tang Teaching Museum e Art Gallery at Skidmore College, 2011.
- Gogol, Nikolai. *Dead Souls*. Trad. por Bernard Guilbert Guerney e Susanne Fusso. Yale University Press, 1996.
- Hauptman, J. e N.Y.) Museum of Modern Art (New York. *Drawing from the Modern: 1880-1945*. Drawing from the Modern: Exhibition, New York, Museum of Modern Art, Nov. 20, 2004 - Mar. 7, 2005. Museum Of Modern Art, 2004.
- Horn, R. e A. Zweite. *Rebecca Horn: Bodylandscapes : Drawings, Sculptures, Installations 1964-2004*. Hatje Cantz, 2005.
- Lejeune, Robert. *Daumier, Honoré*. Clairefontaine Lausanne, 1953.
- Livingstone, Marco. *Kitaj*. Phaidon Press, 2014.
- Rivers, Larry. *Drawings and digressions*. C.N. Potter, 1979.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Farrar, Straus e Giroux, 2011.
- Stiegler, Bernd e Peter Filkins. *Traveling in Place: A History of Armchair Travel*. University of Chicago Press, 2013.
- Taschen, A., R. Ohrt e B. Riemschneider. *Kippenberger*. Big Series. Taschen, 2014.
- Tone, L., W. Kentridge e K. McCrickard. *William Kentridge: Fortuna*. Thames & Hudson, 2013.
- Turner, Nicholas. *Desenhos de Mestres Europeus em Coleções Portuguesas*. Centro Cultural de Belém, 2000.
- Varenne, A e M. Albin. *L'art erotique d'Alex Varenne*. Michel, Albin, 1991.



## Lista de Figuras

- 1 Richard Donner. *Superman II*, 1980, fotografia de cena. Fonte: [https://comicvine-  
gamespot.com/otis/4005-83478/](https://comicvine.gamespot.com/otis/4005-83478/) . . . . . 8
- 2 João Távora. *Bend sinister (pneu sobre asfalto)*, 2018, carvão e fita sobre papel.  
Fonte própria. . . . . 13
- 3 Ilya Kabakov. *The man who flew into space from his apartment*, 1988. Fotografia  
da instalação. Fonte: [https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ilya-  
and-emilia-kabakov](https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ilya-and-emilia-kabakov) . . . . . 22
- 4 Ronald Brooks Kitaj. *Thus to revisit*, 1974, carvão e pastel sobre papel. Fonte:  
<http://artnet.com/artists/rb-kitaj> . . . . . 33
- 5 Shi Tao. *Dez mil borrões feios*, 1985, tinta e aguada sobre papel de arroz. Fonte:  
<https://soundtritus.com/2011/11/13/diez-mil-puntos-traviesos/> . . . . . 42
- 6 Vincent Van Gogh. *Carta a Paul Gauguin*. Arles, 17 de Outubro de 1888. Fonte:  
<http://vangoghletters.org/vg/letters/let706/letter.html> . . . . . 51
- 7 João Távora. *Cheshire woman*, 2016, carvão sobre papel. Fonte própria. . . . . 58

Estes textos foram escritos segundo o antigo acordo ortográfico.



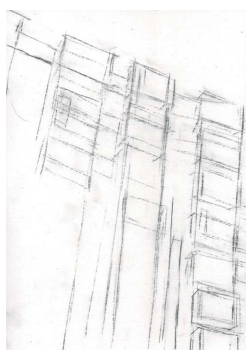
*exploring, captain?*

*desenhos 2015-2016*

© joão távara, 2017  
joaotavora.com



*exploring, captain?*, 2016, carvão colorido s/ papel. 42x59 cm

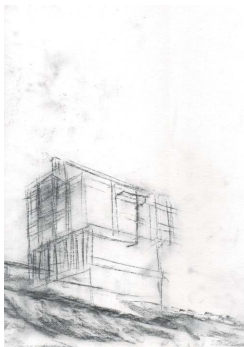


*varandas*, 2016, carvão colorido s/ papel. 20x30 cm

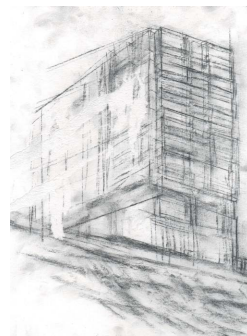


*estrada*, 2016, carvão colorido s/ papel. 20x30 cm

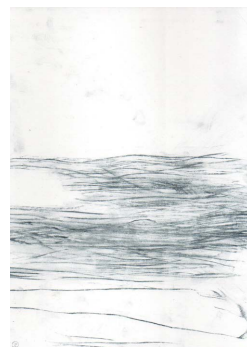
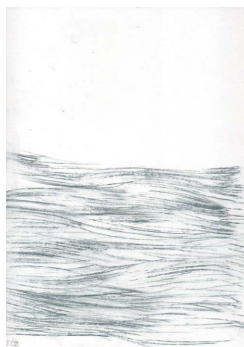




*colina*, 2016, carvão colorido s/ papel. 20x30 cm



*colina*, 2016, carvão colorido s/ papel. 20x30 cm



*das einzige land*, 2016, carvão colorido s/ papel. 20x30 cm

*das einzige land*, 2016, carvão colorido s/ papel. 20x30 cm





*sem título*, 2016, carvão colorido s/ papel. 70x100 cm



*japan illustrated*, 2016, carvão colorido s/ papel. 70x100 cm



*sem título*, 2016, carvão colorido s/ papel. 70x100 cm



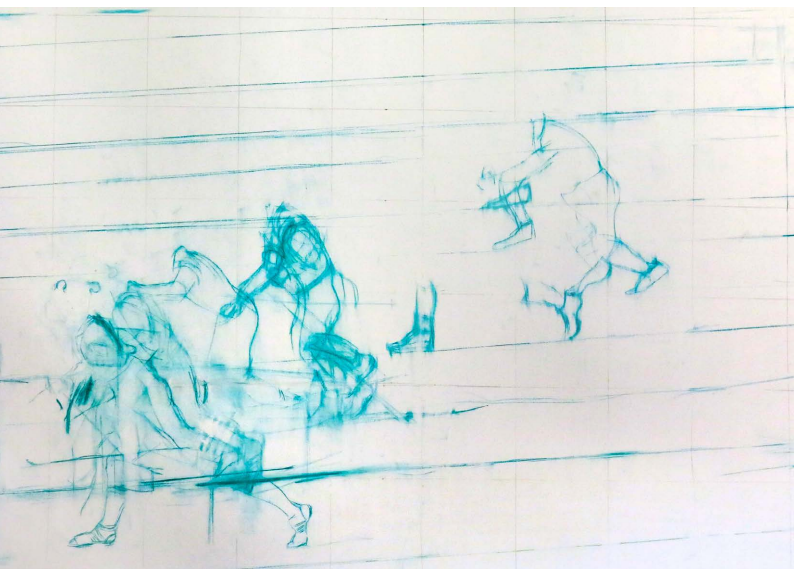
*sem título*, 2016, carvão colorido s/ papel. 100x140 cm



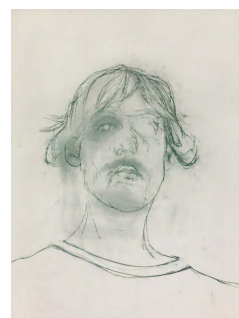


*all over*, 2016, carvão colorido, grafite e pastel seco s/ papel. 70x100 cm

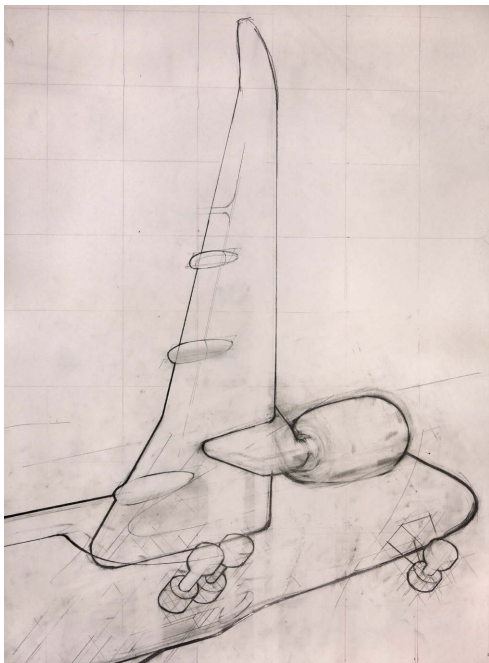




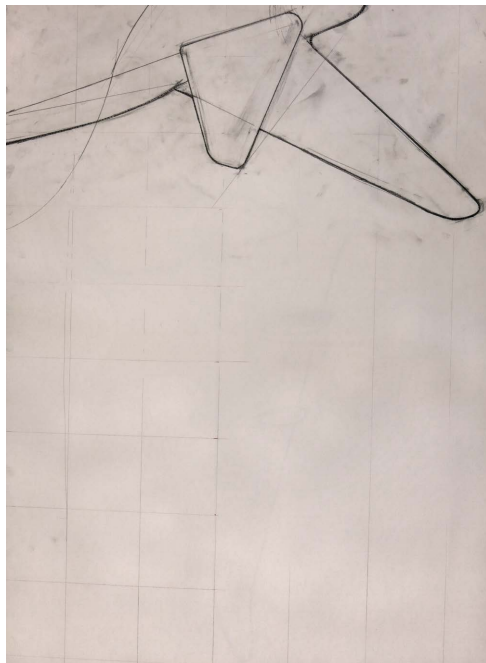
*japan illustrated*, 2016, lápis de cor s/ papel. 100x140 cm



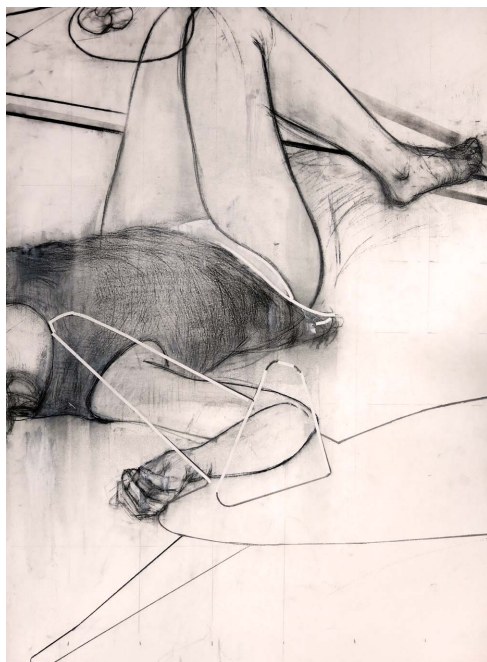
*retrato* 2016, carvão colorido. 42x60 cm



*sem título*, 2016, grafite s/ papel. 70x100 cm



*sem título*, 2016, grafite s/ papel. 70x100 cm

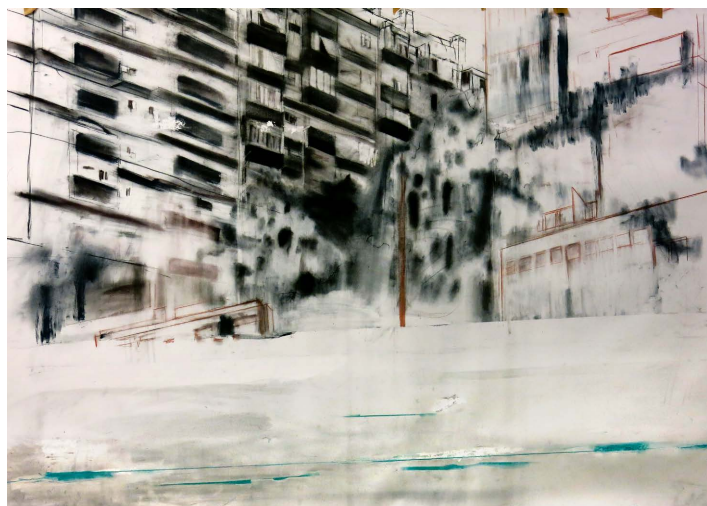


*cristiana*, 2016, carvão colorido, grafite e corrector s/ papel. 70x100 cm



*cristiana*, 2016, carvão colorido, grafite e corrector s/ papel. 70x100 cm

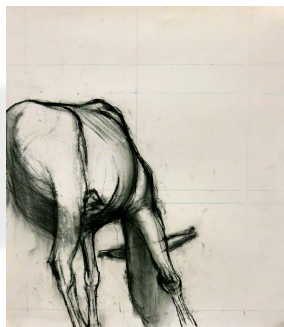




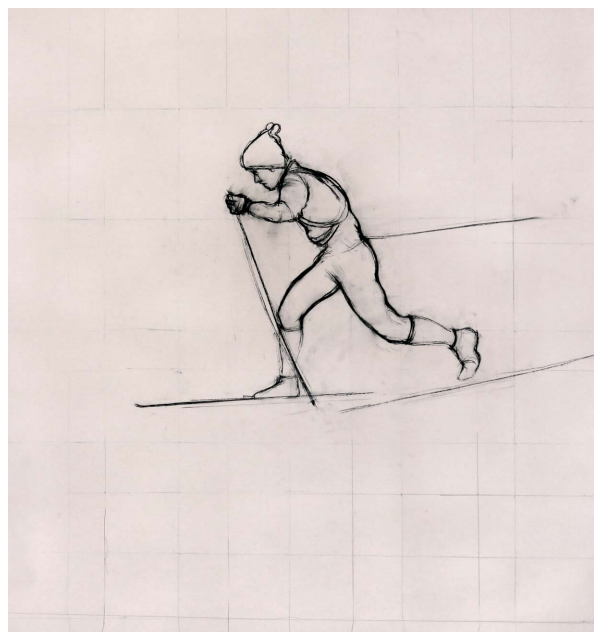
*marquises*, 2015, carvão colorido e pastel seco s/ papel. 140x100 cm



*marquises*, 2015, carvão colorido e pastel seco s/ papel. 140x100 cm



*japan illustrated*, 2015, carvão sobre papel. 50x52 cm

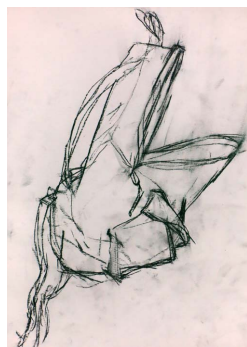
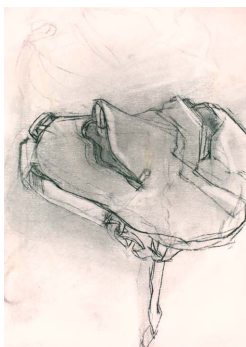


*japan illustrated*, 2016, carvão e pastel seco sobre papel. 100x100 cm



*japan illustrated*, 2016, carvão sobre papel. 42x60 cm





*mochilas*, 2016, carvão sobre papel. 25x35 cm

*lebres*, 2016, carvão e aguada sobre papel. 30x42 cm



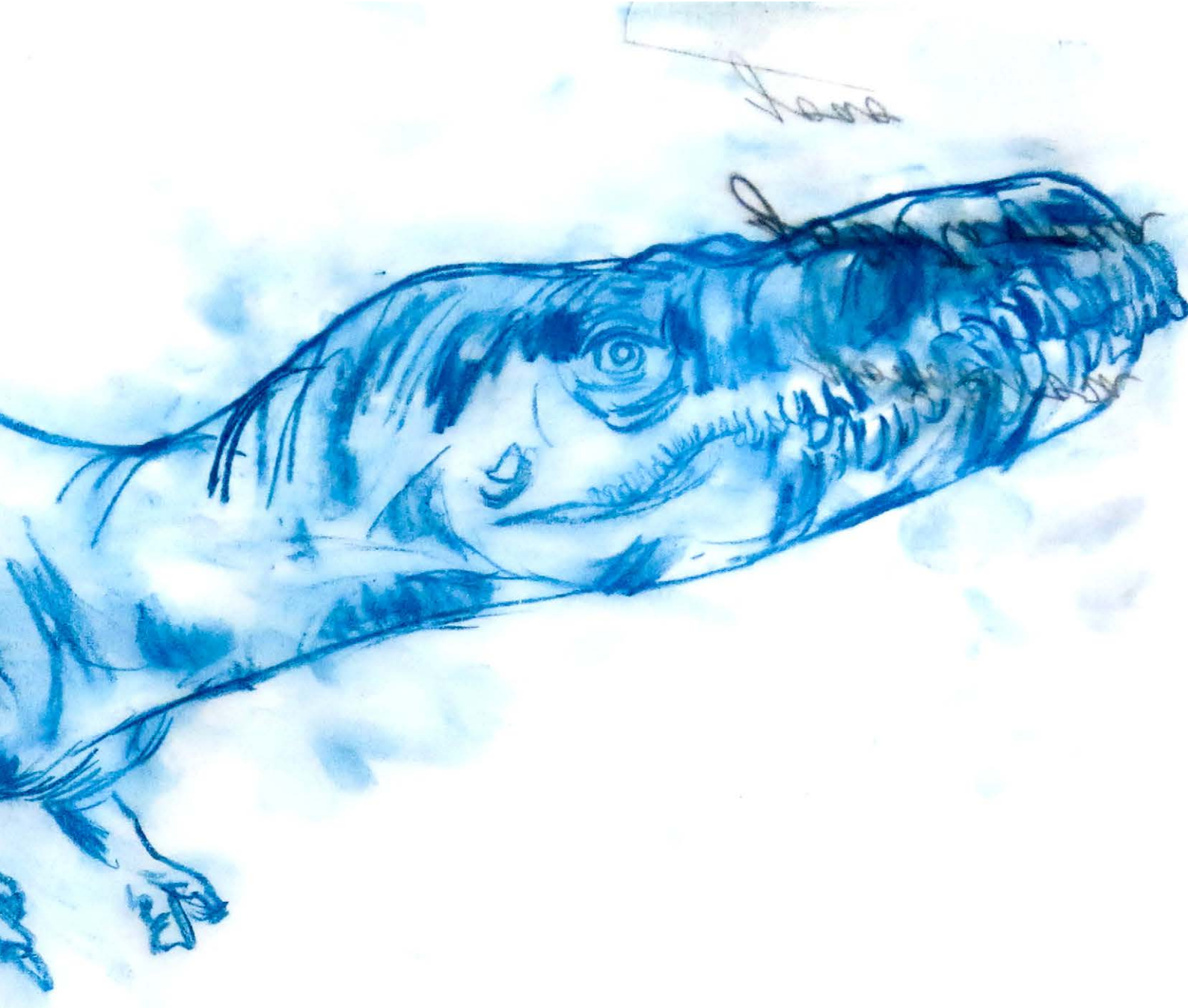


*mochilas*, 2016, carvão sobre papel. 25x35 cm

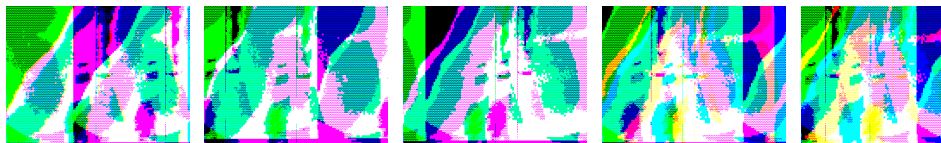
*lebre*, 2016, carvão sobre papel. 30x42 cm





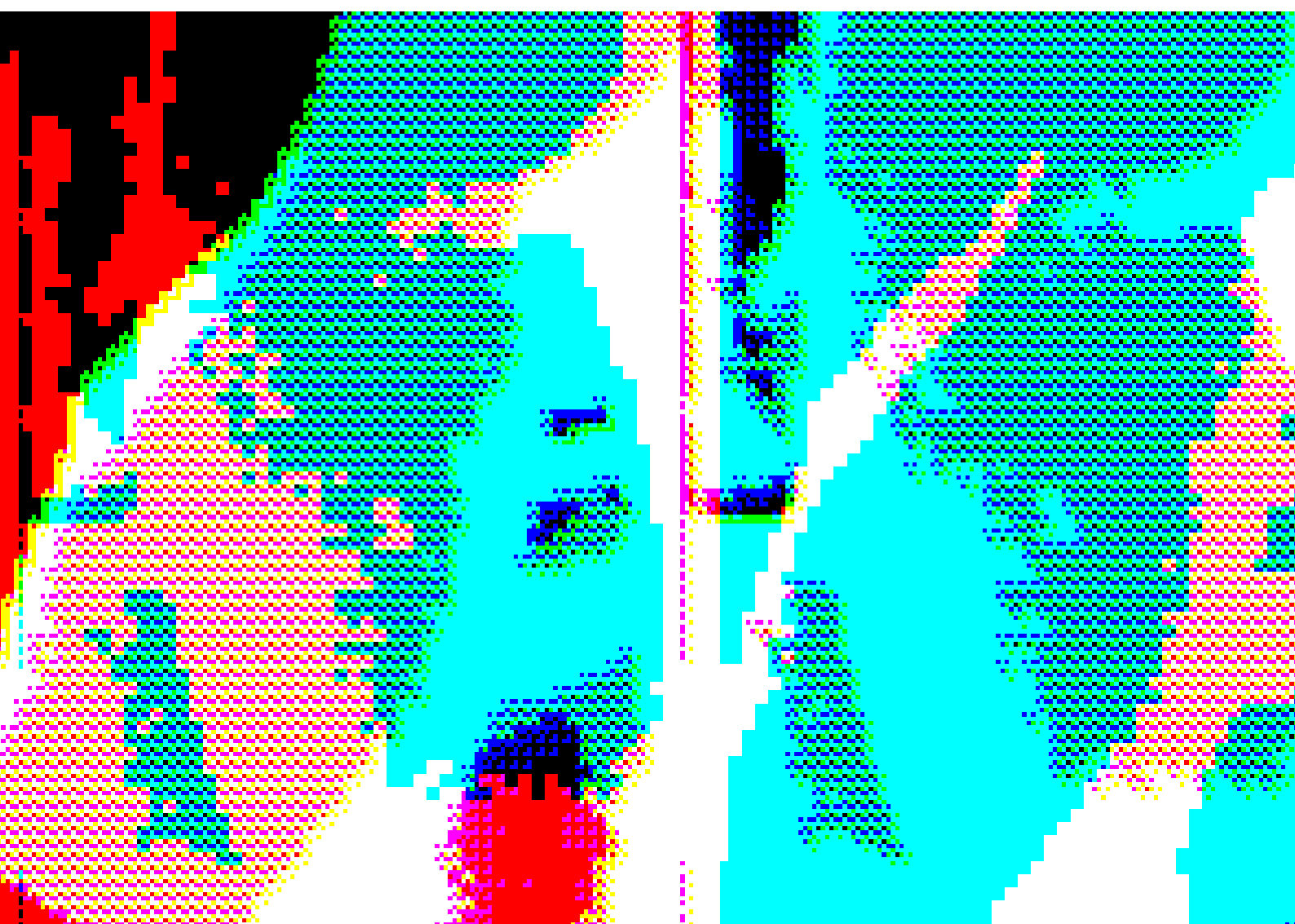


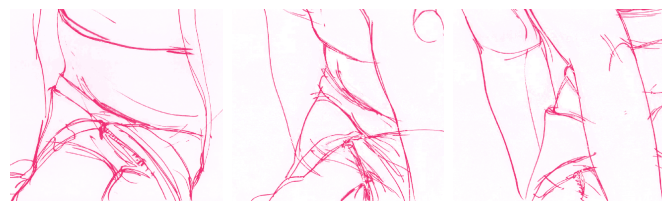
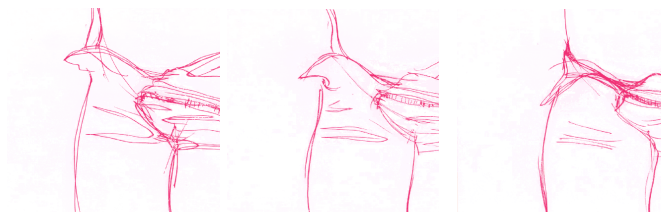
*repertório visual*



© joão távora, 2017  
joaotavora.com

*ocean deep*, 2016  
vídeo digital, *loop* de duração variável. dimensões variáveis



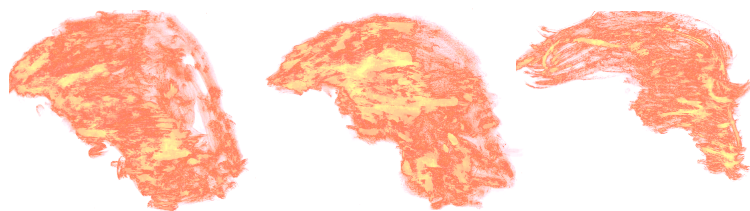


*seventeen*, 2016

*GIF* animado, 40 desenhos A4, 4 segundos. dimensões variáveis

*mon âme est une étrange fabrique  
où se battent le feu, les eaux,  
dieu sait la cuisine lubrique  
que font ses immenses fourneaux.*

*mon âme lubrique*, 2017  
invasão poética dos primeiros versos do poema quase homônimo de Raymond Roussel, de 1897

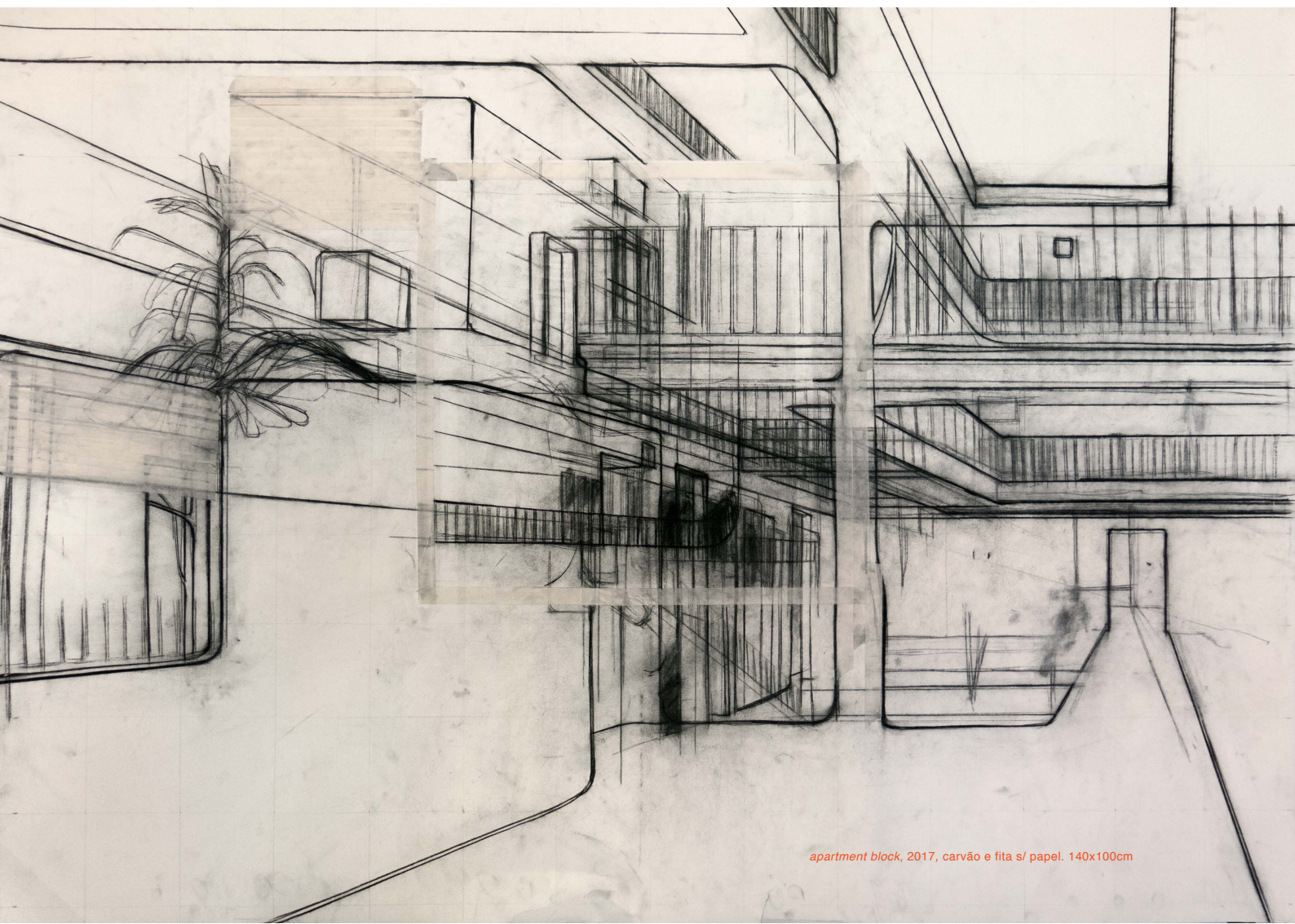


*intitulável*, 2016  
GIF animado, 28 desenhos A4, 2 segundos. dimensões variáveis



wu tao tse #1 e #2, 2017  
carvão e pastel seco s/ papel. 100x140cm





apartment block, 2017, carvão e fita s/ papel. 140x100cm







*admire mon canapé*, 2017, carvão colorido s/papel. 140x100cm



*cheshire woman*, 2016, carvão colorido s/papel. 70x100cm



*japan illustrated*, 2017, carvão colorido s/papel. 70x100cm



*hawthorne grill*, 2017, carvão colorido s/papel. 140x100cm





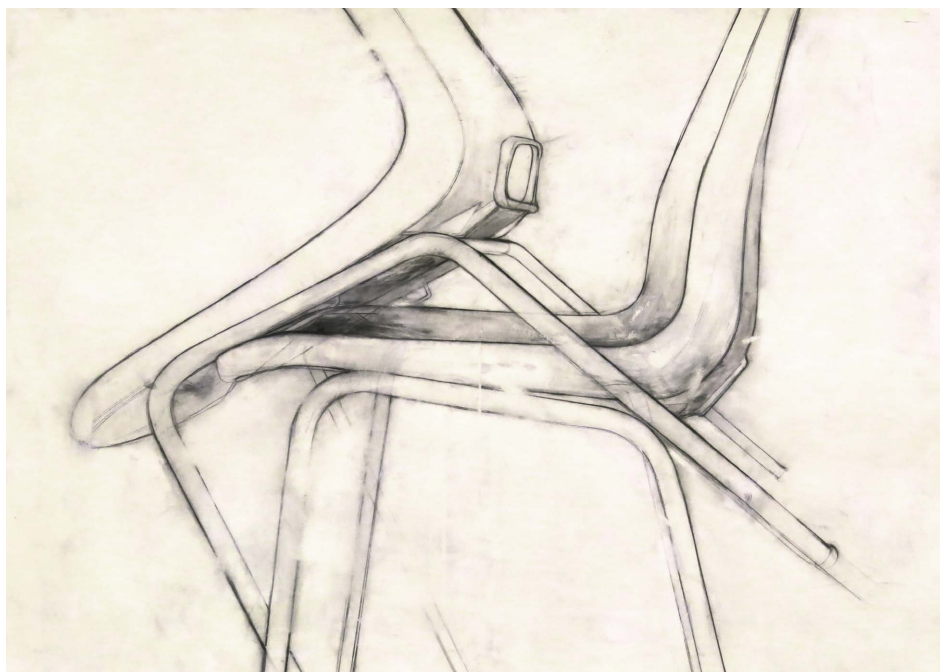
*loose woman*, 2017, carvão colorido s/papel. 140x100cm



*leopardo*, 2018, carvão colorido s/papel. 100x70cm



*supersex diciannove*, 2017, carvão, lápis de cor e fita s/papel. 100x140cm



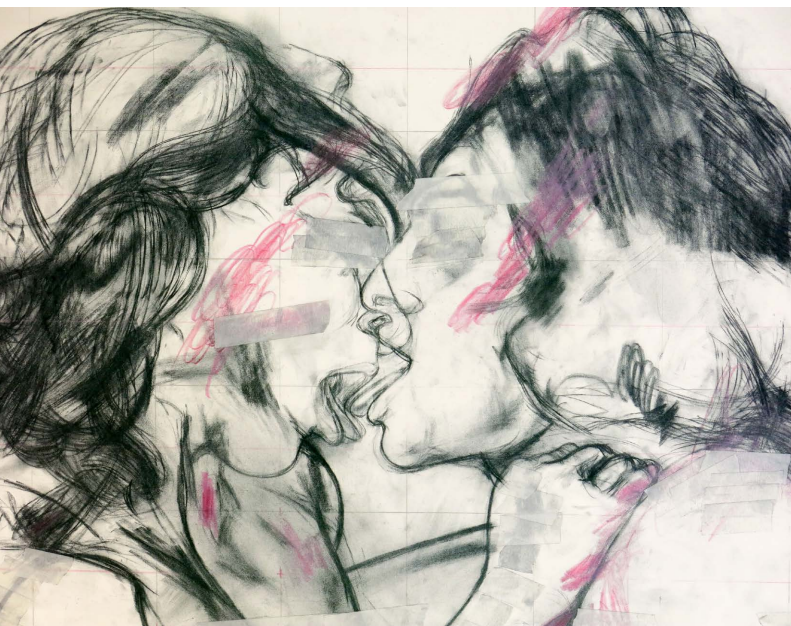
*sít*, 2017, carvão colorido s/papel. 140x100cm



*do not get a hard-on when you say panties*, 2017, cuecas e resina de poliéster. 30x30x30cm



*albertosaurus*, 2017, pastel seco s/ papel vegetal. 42x30cm



(à direita) *supersex diciannove #1*, 2017, carvão colorido s/papel. 100x140cm  
(em cima) *supersex diciannove #2*, pormenor









*bonus dormitat homerus*

*desenhos*

© joão távara, 2018  
joaotavara.com



*sem título*, 2018, carvão e fita s/ papel. 25x35 cm



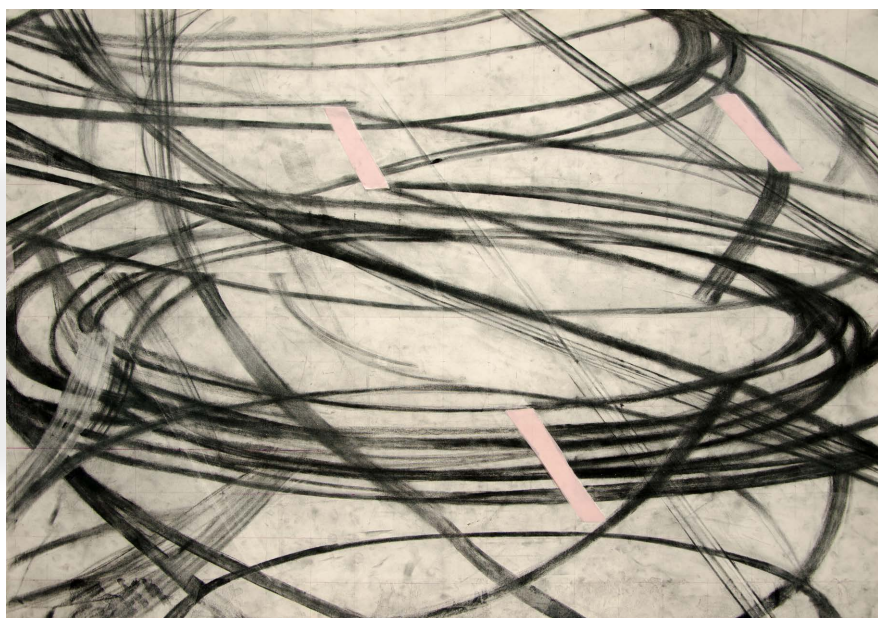


*what is the word for how it smells after it rains?*, 2018  
carvão e fita s/ papel. 140x100 cm



*what is the word for how it smells after it rains?*, 2018  
carvão e fita s/ papel. 140x100 cm

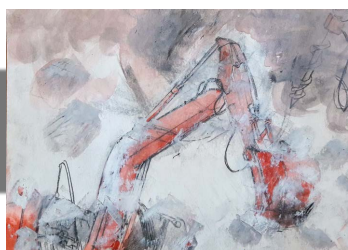




*bend sinister (pneu sobre asfalto), 2018*  
carvão e fita s/ papel. 100x70 cm



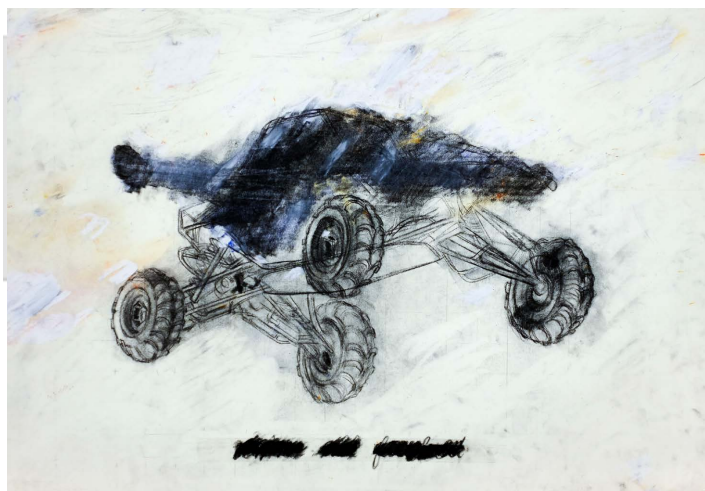
*leopardo*, 2018  
carvão s/ papel. 100x70 cm



(em cima) *escavadora*, 2018, lápis de cor, aguada e pastel de óleo s/ papel. 15x10 cm







*carro com obscenidade*, 2018, carvão e pastel de óleo s/ papel. 60x42 cm



*suculenta*, 2018, carvão e fita s/ papel. 24x35 cm



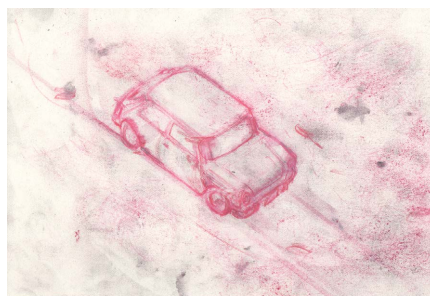
*suculenta*, 2018, carvão e fita sobre s/ papel. 24x35 cm



*avião*, 2018, carvão e fita s/ papel. 70x100 cm



*sem título*, 2018, carvão e fita s/ papel. 13x10cm



*mini*, 2018, lápis de cor s/ papel. 15x11 cm



*skater*, 2018, carvão e fita s/ papel. 16x12 cm



*sem título*, 2018  
carvão e fita s/ papel. 140x100 cm



*sem título*, 2018  
carvão e fita s/ papel. 140x100 cm





*bomerus; bonobo*, 2018, carvão sobre papel. 15x10 cm

*Enfim, nós que desejámos que a Pintura (ou talvez mesmo um só desenho) se projectasse nos céus da erudição com a vitalidade de uma inteligência humana autêntica, não devíamos espantarnos que ela sofra em igual medida dos embaraços e contrariedades que essa condição impõe. Aliquando bonus dormitat Homerus<sup>1</sup>. Tal como o viajante de quartos autobiográfico de Xavier de Maistre se espantava que o seu animal se aproveitasse das pequenas ausências da alma para cometer um ou outro acto material inoportuno — seja isso invadir distraidamente o quarto de determinadas donzelas, ou perder o fio ao que se está a ler<sup>2</sup> — assim certos incidentes pictóricos perversos nos devolvem abruptamente a superfície.*

1. Horácio. *Ars Poetica*. Referindo-se às falhas poéticas do seu congénere grego.

2. Xavier de Maistre. *Viagem à volta do meu quarto*. Ed. Tinta da China



*bonobo*, 2018  
carvão e fita sobre papel. 15x11 cm

